Zur Kritik der Moderne

Hermann Bahr

Die

Überwindung des Naturalismus.

Hermann Bahr.

Die Überwindung des Naturalismus.

Als zweite Reihe

von

„Zur Kritik der Moderne“.

„Je n'écris que pour cent lecteurs, et de ces êtres malheureux, aimables, charmants, point hypocrites, point moraux, auxquels je voudrais plaire j'en connais à peine un ou deux.“
Stendhal.

Dresden und Leipzig.
E. Pierson's Verlag.
1891.

Meinem Vater.

Petersburg, im März 1891.

Einige der hier gesammelten Aufsätze sind vorher im „Berliner Tageblatt", in der „Frankfurter Zeitung", der Wiener „Deutschen Zeitung", der „Freien Bühne für modernes Leben", der „Nation", dem „Magazin für Literatur", der „Modernen Dichtung", dem „Kunstwart" und „Deutschland" erschienen.

Erstes Buch.



Die Moderne.

Und ich wanderte durch die sandige Ebene des Nordens. Und ich klomm nach dem ewigen Eise der Alpen. Und aus der großen Stadt floh ich in die Wüste pyrenäischer Schneefelder und ich irrte am Meere, wo sich die Flut bäumt. Und überall war nur Klage und Not, schrill und herzzerreißend. Und nirgends war weder Trost noch Rat, hoffnungslos.

In die Bücher bin ich getaucht, was die Weisen verkündigen, und an den Herzen habe ich gehorcht, was die Sehnsucht schlägt. Überall habe ich gefragt, mit dieser bebenden, hungrigen Begierde. Und nirgends war Antwort.

Es geht eine wilde Pein durch diese Zeit und der Schmerz ist nicht mehr erträglich. Der Schrei nach dem Heiland ist gemein und Gekreuzigte sind überall. Ist es das große Sterben, das über die Welt gekommen?

Es kann sein, daß wir am Ende sind, am Tode der erschöpften Menschheit, und das sind nur die letzten Krämpfe. Es kann sein, daß wir am Anfange sind, an der Geburt einer neuen Menschheit, und das sind nur die Lawinen des Frühlings. Wir steigen ins Göttliche oder wir stürzen,

stürzen in Nacht und Vernichtung — aber Bleiben ist keines.

Daß aus dem Leide das Heil kommen wird und die Gnade aus der Verzweiflung, daß es tagen wird nach dieser entsetzlichen Finsternis und daß die Kunst einkehren wird bei den Menschen — an diese Auferstehung, glorreich und selig, das ist der Glaube der Moderne.

Ja, es ist ein Glaube, ein demütiger, unversicherter Glaube, ohne Bürgschaft.

Man kann sagen: es ist das Ende. Morgen bricht die Welt. Lasset uns genießen, in Rausch und Wollust, vor der Sintflut!

Ja, wir sind wehrlos in unserer einfältigen Sehnsucht gegen den Witz der Klugen.

Wir haben keinen Beweis und keine Botschaft als nur das Versprechen des Gottes in unserer Brust. Wen er ausgewählt hat, der ist mit uns. Die Feinde können wir nur mitleidig töten.

Wir haben keine andere Wissenschaft als daß kein Leben ist außer dem Glauben. Wir gehorchen ihm aus Trotz gegen den Mord. Wir machen diese sehr einfache Probe: wenn wir den Hahn nicht zu senken und die Phiole nicht zu leeren vermögen, trotz alledem, dann muß die Wahrheit sein in ihm.

Die Moderne ist nur in unserem Wunsche und sie ist draußen überall, außer uns. Sie ist nicht in unserem Geiste. Sondern das ist die Qual und die Krankheit des Jahrhunderts, die fieberische und schnaubende, daß das Leben dem Geiste entronnen ist. Das Leben hat sich gewandelt, bis in den letzten Grund, und wandelt sich immer noch aufs neue, alle Tage, rastlos und unstät. Aber der Geist blieb alt und starr und regte sich nicht und bewegte sich nicht

und nun leidet er hilflos, weil er einsam ist und verlassen vom Leben.

Darum haben wir die Einheit verloren und sind in die Lüge geraten. In uns wuchert die Vergangenheit noch immer und um uns wächst die Zukunft. Da kann kein Friede sein, sondern nur Haß und Zwietracht, feindselig und voll Gewaltthat.

Der Körper fehdet wider den Geist, der Körper der neuen Gesellschaft seit hundert Jahren. Er hat Triebe gezeugt und Wünsche, ungekannt zuvor und unverstanden noch heute, weil der Geist gering blieb, geduckt und krüppelig. Es ist nicht der neue Leib, der uns schmerzt, sondern daß wir seinen Geist noch nicht haben.

Wir wollen wahr werden. Wir wollen gehorchen dem äußeren Gebote und der inneren Sehnsucht. Wir wollen werden, was unsere Umwelt geworden. Wir wollen die faule Vergangenheit von uns abschütteln, die, lange verblüht, unsere Seele in fahlem Laube erstickt. Gegenwart wollen wir sein.

Die Vergangenheit war groß, oft lieblich. Wir wollen ihr feierliche Grabreden halten. Aber wenn der König bestattet ist, dann lebe der andere König!

Wir wollen die Fenster weit öffnen, daß die Sonne zu uns komme, die blühende Sonne des jungen Mai. Wir wollen alle Sinne und Nerven aufthun, gierig, und lauschen und lauschen. Und mit Jubel und Ehrfurcht wollen wir das Licht grüßen, das zur Herrschaft einzieht in die ausgeräumten Hallen.

Es ist nicht wahr, daß es große Thaten braucht und einen gewaltigen Messias. Es braucht nur eine schlichte und einfältige Liebe zur Wahrheit. Nur der hochmütige

Stolz werde gejätet, der mit Verstand den Sinnen widerstehen will.

Draußen, in dem Gewordenen von heute ist die Erlösung. Drin, in dem Überlieferten von gestern, ist der Fluch. Wir wollen wallfahrten aus der engen, dumpfen Klause nach den hellen, weiten Höhen, wo die Vögel singen, Pilgrime der Sinne.

Ja, nur den Sinnen wollen wir uns vertrauen, was sie verkündigen und befehlen. Sie sind die Boten von draußen, wo in der Wahrheit das Glück ist. Ihnen wollen wir dienen.

Jeden Wunsch, in dem sie sich leise regen, wollen wir verzeichnen. Jede Antwort, die sie der Welt geben auf jedes Ereignis, wollen wir lernen. Jeden Ton wollen wir behalten.

Bis der neue Geist wird, in welchem der alte vernichtet und nur die Wirklichkeit ist. Bis dieser fremde Leib, dieser ungeheure Riesenleib, der da draußen ächzt und stöhnt, seine Seele in uns geformt, ungeheuer und unermeßlich, ins gigantische gleich ihm. Bis die Lüge in uns, das Anderssein, anders als der Dampf und das Elektrische, erwürgt ist.

Wir haben nichts als das Außen zum Innen zu machen, daß wir nicht länger Fremdlinge sind, sondern Eigentum erwerben. Aber wir müssen uns reinigen zuvor, für die künftige Einwanderung, reinigen von den Tyrannen. Es darf keine alte Meinung in uns bleiben, kein Betrug der Schule, kein Gerücht, das nicht Gefühl ist. Es muß ausgeholzt werden, daß der Morgenwind der Freiheit durchstreichen kann, der die Saat herweht. Die Axt muß mörderisch übers Gestrüpp.

Dieses ist die große Sorge, die Not thut, daß wir uns den Trümmerschutt der Überlieferung aus der Seele

schaffen und rastlos den Geist aufwühlen, mit grimmen Streichen, bis alle Spur der Vergangenheit vertilgt ist. Leer müssen wir werden, leer von aller Lehre, von allem Glauben, von aller Wissenschaft der Väter, ganz leer. Dann können wir uns füllen.

Aber der Segen, der uns erfüllen wird, kommt von außen, ein Geschenk des Lebens. Wir brauchen uns nur zu öffnen. Wenn wir ihm nur unseren Schoß in liebender Hingebung gewähren, dann keimt die Frucht.

Wir sollen nicht ringen und leiden ins Unendliche. Demütig sollen wir uns bescheiden mit der Wahrheit neben uns. Sie ist da, draußen. Wir wollen sie einführen in die Seele — der Einzug des auswärtigen Lebens in den innern Geist, das ist die neue Kunst.

Aber dreifach ist die Wahrheit, dreifach das Leben, und dreifach darum ist der Beruf der neuen Kunst. Eine Wahrheit ist der Körper, eine Wahrheit in den Gefühlen, eine Wahrheit in den Gedanken. Die Körper wollen wir schauen, die einzelnen und die ganzen, in denen die Menschheit lebt, wollen forschen, welchen Gesetzen sie gehorchen, welche Schicksale sie erfahren, von welchen Geburten, nach welchen Toden sie wandern, wollen es aufzeichnen, wie es ist. Die Gefühle wollen wir suchen, in unserer Brust und in den fremden, welche nur irgendwo seufzen, träumen oder schnauben, wollen sie in Retorten sehen, in Dampf gehitzt und wieder erkältet, mit anderen gebunden und vermischt, in ihre Gase zerkocht, wollen es anmerken, wie sie sind. Und wenn dann die Zeichen und Marken in den Gehirnen wandeln, sich begegnen und umarmen, zu Reihen gesellen und in Reigen verschlingen, wenn die in die Seelen getretene Wahrheit sich ins Seelische verwandelt, die seelischen Sprachen annimmt und deutliche Symbole schafft, wenn endlich alles Außen

ganz Innen geworden und dieser neue Mensch ein vollkommenes Gleichnis der neuen Natur ist, wieder ein Ebenbild der Gottheit nach so langer Entstellung, diesen neuen Geist wollen wir dann aussagen, was er für Meinungen und Befehle hat.

Wir haben keine großen Worte und Wunder sind uns versagt. Wir können kein Himmelreich versprechen. Wir wollen nur, daß das Lügen aufhöre, das tägliche Lügen, in den Schulen, von den Kanzeln, auf den Thronen, welches häßlich und schlecht ist.

Wir haben kein anderes Gesetz als die Wahrheit, wie jeder sie empfindet. Der dienen wir. Wir können nichts dafür, wenn sie rauh und gewaltthätig ist und oft höhnisch und grausam. Wir sind ihr nur gehorsam, was sie verlange. Manchmal verwundert es uns selbst und erschreckt uns, wir können uns aber nicht helfen.

Dieses wird die neue Kunst sein, welches wir so schaffen. Und es wird die neue Religion sein. Denn Kunst, Wissenschaft und Religion sind dasselbe. Es ist immer nur die Zeit, jedesmal in einen andern Teig geknetet.

Vielleicht betrügen wir uns. Vielleicht ist es nur Wahn, daß die Zeit sich erneut hat. Vielleicht ist es nur der letzte Krampf, das überall stöhnende, der letzte Krampf vor Erstarrung in das Nichts.

Aber wenigstens wäre es ein frommer Betrug, weil er das Sterben leicht macht.

Oder ist es die Völlerei, die wir wählen sollen, und die Unzucht, zur Betäubung?





Die Alten und die Jungen.

Es kommt mir vor, als ob wir verleumdet würden. Wir sind gar nicht so schlimm, wie sie uns gerne machen. Geschweige denn gar wie wir uns selber machen.

Störenfriede sind wir schon und wir werden es wohl noch eine Zeit bleiben. Aber wenn sie uns ruhig austoben ließen, nachher könnte man sich schon verständigen. Besonders, wenn sie endlich einmal abgefahren sein werden — das gescheiteste, was sie thun könnten.

Ich spreche nämlich, im Gegensatz zu den Alten, welche früher einmal Schönes schafften, von uns Jungen der Litteratur, welche heute das Schöne schaffen, das neue Schöne. Natürlich spreche ich nicht in ihrem Namen. Dazu habe ich weder Amt noch Lust. Ich habe kein Talent, die Gedanken anderer zu denken, sondern nur meine eigenen; und die sind leider meistens ganz einsam und, weil sie von den anderen nichts wissen wollen, wollen die anderen von ihnen nichts wissen. Auch habe ich niemals „ein Programm" geschrieben, weshalb mich alle ordentlichen und systematischen

Köpfe der neuen Generation schon mitleidig verachten, und wenn einer von mir Vorschriften verlangte, wie denn der alten Litteratur abgeholfen und die neue eingerichtet werden soll, da käme ich schön in Verlegenheit: ich weiß es nämlich nicht, weil ich überhaupt gar nichts weiß, sondern überall nur so herum probiere. Zudem bin ich sehr faul, wie ein Genie, zu keinem Ernst und keiner Mühe je geneigt, sondern ganz wie mein alter Freund Villon, den sie deshalb auch eingesperrt haben, möchte ich nur immerfort unter dem blauen Himmel nichtsnutzige Dinge treiben, während der Wald singt; und höchstens alle Sonntage einmal, wenn mir gerade was einfällt, dann thue ich halt in Gottesnamen schandenhalber auch bisweilen so, als könnte ich was schaffen, zwischen zwei Küssen, damit sich die wunden Lippen ein bischen ausrasten mögen.

Also, wenn ich „die Jungen" sage, dann meine ich eigentlich nur mich selbst und nur von mir selbst will ich reden, wie meistens. Das ist gewiß nicht schön; mich tröstet nur das eine, daß es die anderen auch nicht besser machen, wenn sie gleich schlauer sind und sich hüten, das Geschäft zu verraten. La vérité est qu'on ne sort jamais de soi-même, habe ich bei Anatole France einmal gelesen; und das ist ein Philosoph, der muß es wissen.

Dieses wird den Jungen vorgeworfen, in erzürnten Klagen, daß sie, unehrbietig gegen die Tradition, bilderstürmerisch im Pantheon der Künste, nihilistisch wie Barbaren, keinem anderen Gesetz als nur ihrem Größenwahn folgen. Man gebraucht das schöne Wort: sie haben keine Pietät. Sondern, im schroffen Dünkel wider die Vorfahren, verschmähen sie verächtlich die Überlieferung, trauen nur ihrer eigenen Schrulle, außer welcher kein Heil sei, und von ihrer eigenen Geburt erst datieren sie die Geburt der wahren

Litteratur, deren alles frühere nur blasse und dumpfe Vorahnung gewesen.

So wie es da gesagt wird, wird es wohl nicht wahr sein. Nicht bloß, weil es in der „Kölnischen Zeitung" gestanden, sondern auch aus inneren Gründen schließe ich das.

Wir mangeln an Respekt gegen die Alten, an Liebe und folgsamer Verehrung.

Bitte, zunächst, wer sind denn diese berühmten „Alten", welche uns immer vorgehalten werden?

Das ist nämlich ein Truc, den sie ungemein lieben — passen Sie einmal auf: Goethe gehört zu den „Alten" und Herr Ludwig August Frankl gehört auch zu den „Alten" — also wenn Sie selber gestehen, Goethe Respekt zu schulden, wie können Sie den Respekt Herrn Ludwig August Frankl versagen? Dieses ist die Logik, mit welcher wir gewöhnlich totgeschlagen werden.

Man muß also die alten „Alten" von den neuen „Alten" unterscheiden — jene, welche längst im Himmel sind, und jene anderen (mit denen wir es zu thun haben), welche nie in den Himmel kommen werden, hoffentlich; sonst müßte ich wirklich auf diese langweilige Ehre verzichten.

Von den alten „Alten", nun, ist überhaupt gar nicht die Rede, wenn sie es gleich uns gern unterschöben. Wir wissen unseren Goethe und Hugo, unseren Shakespeare und Rabelais, unseren Cervantés und Molière zur Not gerade auch ganz hübsch zu taxieren, beruhigen Sie sich nur; erst mit den Geibels und den Halms und den anderen Eckſteinen fängt die Geschichte zu hapern an. Ich erwarte ruhig den Gegenbeweis. Man zeige erst das berüchtigte „unehrerbietige Wort, das sie gar so skandalisiert — ein einziges bloß, gegen einen von den Gefürsteten in der Kunst, wohlverstanden. Und — um wieder auf das Leitmotiv meiner

„Ipsissimosität“ zurückzukommen, — ich kann es durch Zeugen erhärten, denen Sie sicher Gehör schenkten: ich, wenn ich mir einmal einen besonderen Tag spendieren will, dann packe ich alle unsere sämtlichen Werke, den Conrad und den Mackay und den Liliencron, alle zusammen in den nächsten Winkel — darfst dich deshalb nicht kränken, lieber John Henry! — und weit draußen irgendwo, wo der Bach rauscht, lege ich mich auf die Opposition des Bauches und sie muß mir meinen Baudelaire lesen oder wenn sie just das Pech hat, keine Französin zu sein, wenigstens den guten Heine; und die sind alle beide gerade auch nicht von heute.

Sondern nur von den anderen Alten, von diesen Alten zweiter Güte, die nichts als ein lumpig fünfzig Jahr' vor uns voraus haben, nur von diesen allein ist die Frage.

Und vor diesen, wird erzählt, mangeln wir an Respekt, an Liebe und folgsamer Verehrung.

Je nun, ich will ja nicht sagen, daß wir davon nicht noch ein bischen mehr haben könnten, mein Gott! Aber wenn ich es überlege: es ist justament gerade genug. Und sie dürfen sich gar nicht beklagen: denn sie selber vielmehr, sie selber sind die eigentlichen Karnickel.

Es ist nicht wahr, daß wir ihnen übel wollen. Es ist nicht wahr, daß wir ihnen ihre Dichterei verargen. Es ist nicht wahr, daß wir ihnen eine andere aufdrängen wollen.

Umgekehrt wissen wir ihnen von Herzen aufrichtigen und unvergeßlichen Dank, daß sie ihre Manier verrichtet haben — Idealismus, oder wie sie's sonst heißen mögen. Denn wie schon einmal in der Kunst sich immer eines aus dem anderen entwickelt, in notwendigen Folgen von unübergänglichen Gliedern — wenn sie es nicht gethan hätten,

müßten wirs heute thun und, Herr Jesus, wahrhaftig, daran darf ich gar nicht denken. Stelle dir, Conrad, nur vor, wenn du die „Goldelse“ dichten müßtest und du, o Henckell, den „Amaranth“!

Also, dankbar sind wir ihnen schon, ganz sicher, und wünschen ihnen allen miteinander ein recht, recht langes Leben, und deshalb, daß sie sich nur recht, recht schonen mögen, und nachher ein recht, recht seliges Ende, friedlich im Herrn.

Sie haben ihr Werk gethan — seien wir froh, daß es vorüber ist. Und jetzt wollen wir das unsere thun.

Aber da zeigt es sich, daß sie keine Ruhe geben wollen, und sie fangen immer an, sie, niemand anders als sie selbst, die biederen Jubelgreise mit dem Podagra der Berühmtheit.

Nämlich, was sie von uns fordern, Gerechtigkeit und Duldung, das können wir von ihnen nimmermehr erlangen, und während wir an ihren Muster- und Meisterwerken nicht nörgeln dürfen, hören sie nicht auf, an den unseren immerfort herumzupenzen. Wir sollen uns nimmermehr zu der Vermessenheit dieser Lästerung erfrechen, unsere Kunst sei die bessere, für die Bedürfnisse dieser Zeit. Aber sie predigen Tag und Nacht, in posaunenden Reklamen, die ihre allein sei die echte und wahre und große, für alle Ewigkeiten.

Wenn ich nur wüßte, ob wir auch so naiv sein werden, wenn wir einmal die Alten sind! Es liegt vielleicht am Physiologischen, daß man um die fünfzig herum so herunter kommt.

Und wir könnten so schön und verträglich miteinander leben! Wir lassen ihnen ja alles, alles, was sie brauchen: die interessanten reichen Witwen und die bleichen, philosophischen Hauslehrer mit den rollenden Augen und

den verwickelten Perioden und sogar die amerikanischen Erbonkel, welche man bei den alten Griechen deos ex machina nennt. Und nichts, gar nichts verlangen wir dafür als ein paar gebrauchte Kellnerinnen, einen bescheidenen Trunkenbold und allenfalls noch, als Trompete unseres Socialismus, einen scharfsinnigen Zuhälter, mit denen sie ja so wie so nichts anzufangen wüßten.

Und die Litteratur wäre das reine Geßnersche Idyll, honigmondlich, tauberichisch, in bengalischen Scheinen!

Aber nein, da müssen sie sich, mit wahrhaft schwiegermütterlichem Starr- und Steifsinn, in diese fixe Idee verbeißen, uns selber wegzuescamotieren, coûte que coûte in sie zu verwandeln und durch die beharrliche Weisheit, ihrer Lehren, bald mit Zuckerbrot bald mit Peitsche, in aus Schmeichelei und Drohung sehr verschmitzt gemischten Dosen, in ihre eigene Konstitution hinüber zu homunkeln — und der schöne Traum, ach! ist wieder aus!

Denn da thun wir nicht mit! Nein, nein, nein, da thun wir nicht mit, absolut nicht!

Wir thun da nicht mit, erstens weil es unnötig ist, zweitens weil es uns zu langweilig ist, und drittens weil es zudem nicht einmal möglich ist.

Soll ich es Ihnen wirklich erst umständlich beweisen, daß es unnötig ist? Unnötig, daß wir, die Jungen, ihre Werke noch einmal herunterwerkeln, immer wieder, ohne Erbarmen, diese nämlichen Werke über den nämlichen Leisten der nämlichen Mode des nämlichen Idealismus vom nämlichen Jahrgang, wie sie es von uns, in diesen klebrigen Bitten und Beschwörungen, feierlich und leierlich, von allen Kanzeln herunter alle Tage aufs neue verlangen? Hätten sie wirklich in sich selbst ein so schlüpfriges Vertrauen, daß sie durchaus nimmermehr unserer Mitwirkung an ihrem Werke

entraten zu können glauben? Mögen sie doch ein wenig Mut fassen und sich aufrichten aus allzuschüchterner Bescheidenheit! Es braucht die Kunst, zur Vollendung des Idealismus nicht erst unserer nimmermehr ebenbürtigen Hilfe und hat vielmehr an ihren Thaten allein schon für alle Zeiten vollständig genug.

Von zwei Dingen eins: Entweder, es giebt, aus irgendwelchen Gründen, es giebt noch eine höhere Kunst, über die ihre hinaus — dann lasse man uns mit dieser Repetier-Ästhetik endlich in Ruhe, um in Versuchen diese andere zu suchen. Oder es giebt, nach dem Abracadabrantismus ihrer patentierten Methode, es giebt da überhaupt nichts mehr — na also, dann sind wir halt eben zu spät gekommen, dann packen wir zusammen und widmen uns lediglich hinfort dem Durste des Manzanilla und manchen gymnastischen Spielen in den Turnhallen des ewigen Eros.

Und dann ist er gar so entsetzlich langweilig, dieser bürgerliche Idealismus der Epigonen; als ob in den Retorten der romantischen Hexenküche wirklich der letzte Rest von deutschem Spiritus verraucht wäre. Ich kann mir nicht helfen, aber dieses macht mich oft ganz wild. Lügen, allen gemeinen Spießereien fröhnen, bliemelblameln und scharwenzeln und herumeunucheln — alle seine anderen Laster kann ich marxistisch-darwinistisch begreifen. Aber warum, warum denn langweilig, langweilig noch obendrein? Das war doch wenigstens nicht nötig! Das wenigstens konnte man uns doch ersparen. Alle Jahre, alle Jahre zweimal fang ich „Soll und Haben“ an und niemals, niemals bin ich noch ans Ende des ersten Bandes gelangt; lieber spiele ich noch mit meiner tauben Großmutter Bésigue.

So fern, so namenlos weit weg von uns ist das alles und es wird einem ganz pfahlbäuerlich. Wenn ich in dem

Heyse lese, da verstehe ich noch eher den heiligen Augustin. Ich merke es schon, weil er ein großer Künstler ist, daß er Schönes schön ausdrückt; aber es thut mir riesig leid, daß es so gotisch lange her ist, seit alle diese Empfindungen verstorben sind, und alte atavistische Instinkte muß ich erst in mir erwecken, um mich auf ihn zurückzukonstruieren.

Und endlich, drittens, letztens: es ist überhaupt nicht möglich, daß wir ihre Kunst noch einmal machen — nicht um ein Schloß!

Wir können es einfach nicht. Wir wollen es nur ruhig gestehen: wir können es nicht. Und wenn sie am Ende auch einem von uns den Willen umkrempelten, es wird ihnen gar nichts helfen, weil wir es nicht können.

So, da ist es heraus. Es sind wirklich ganz merkwürdige Reden, die sie manchmal führen, und sie bringen mich auf schlimme Verdächte. Sie sagen uns alle Augenblicke: „So und so müßt ihr's machen, das müßt ihr lassen, dieses vermeiden. Und jenes müßt ihr euch noch erwerben." Das ist gern ihre Rede.

Ja — ergebenst, gestatten Sie mir einmal: kann man denn das so — „machen" und „lassen" und „dazu erwerben", nach Vorschriften und guten Beispielen?

Ich weiß schon, daß das Schneidern und Schustern auf diese Art erlernt wird, indem man mit Fleiß in die Lehre geht; bei den Metzgern, sagen sie, ists schon schwerer, weil da schon, sagen sie, eine gewisse „persönliche Begabung" dazu gehören soll, zu einem ordentlichen und ausgiebigen Streich, der sich sehen lassen kann, und jeder hat sein besonderes Geheimnis, das sich nicht lernen und lehren läßt.

Wir Jungen haben eine andere Meinung von der Kunst und vom Künstler und wenigstens bis zur Würde der Metzgerei wüßten wir sie gerne erhoben. Wir glauben

nicht, daß in der Kunst sich etwas „machen“ läßt, nach Willkür, sondern daß sie wird, nach unbeugsamen Gesetzen. Wir glauben nicht, daß es irgend einem Künstler verliehen sei, das unerhörte Wunder, in Freiheit mit Wahl zu schaffen; sondern, so haben wir es an uns erfahren, wenn es ihn nicht mit ehrnem Zwange starrer Notwendigkeit überwältigt, wirbelstürmisch über alle Pläne, Vorsätze und Absichten hinweg, dann ists überhaupt keine Kunst und besser ließe er's bleiben.

„On n' écrit pas des chefs-d'oeuvre pour son plaisir, mais sous le coup d'une inexorable fatalité!“ habe ich neulich irgendwo gelesen; und ich denke, so wirds wohl sein.

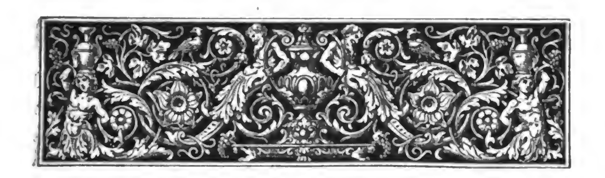
Und darum ist die ganze Streiterei gar so dumm, von beiden Seiten. Wir schaffen nicht realistisch aus realistischen Theorien; sondern die realistischen Theorien haben wir uns nachher zugelegt, weil, wie wir einmal sind, in uns nur Realistisches entsteht. Und ich mag den Idealismus nicht, weil ich ihn nicht vermag; das ist das einzige, was ich ihm vorzuwerfen habe.

So offenbare dann jeder, was in seiner Seele geschieht, verkünde die Welt, welche er erlebt hat, beichte sich aus redlich erforschtem Gewissen. Wenn einer wirklich herzigen Engelchen begegnet, mit hellgrünen Tupfen an den rosigen Schwingen, der erzähle getrost sein niedliches Abenteuer. Und ich gebe es Ihnen, mit ehrenwörtlichem Gelöbnis, schwarz auf weiß: den Tag, an welchem ich die erste honnete Frau, aber komplet honnet, gefunden haben werde, und einen gänzlich ungehörnten Gatten, das will ich sofort in sehr gereimten Alexandrinern langatmig besingen, nämlich wenn ich nicht zuvor, unter stillen Blumen irgendwo, die träumen, langsam längst vermodert bin.

Das ist, wenns denn schon einmal eine Theorie gilt, die einzige Theorie der Kunst, die nicht ganz albern ist. Damit mögen sie sich den Mund stopfen, die nimmersatten Alten. Und wenn sie es durchaus klipp und klar zu hören begehren, „was wir wollen", ganz genau, in einer faßlichen und behaltlichen Formel, die sie sich auf die Schlafmütze stecken können:

„Qu' on nous f . . . . la paix!"





Akrobaten.

Paul Bourget erzählt irgendwo — ich kann die Stelle jetzt nicht mehr finden und den Wortlaut will ich nicht verbürgen; aber der Sinn ist ungefähr dieser: Barbey d'Aurevilly, der geniale Romantiker mit den berühmten Paradoxen und den noch berühmteren Spitzenhemden, welcher Revolutionär und Reaktionär, Dandy und Sozialist, Betbruder und Lebemann, Salonheld und Puritaner, und immer, wenn er was war, unfehlbar zugleich auch das Gegenteil war, zur Verzweiflung aller flinken Biographen welche saubere und steife Profile lieben, wurde einmal befragt, warum er denn gar so gern im Gewühle der Märkte die Buden der „Artisten" aufsuche, und wie sein unsteter und hastiger Geist sich denn stundenlang in der Bewunderung von Akrobaten beruhigen könne. Da nahm er, unter seinen großen, schwülen Zigeuneraugen, die ernsthafteste Miene an, die er vermochte, daß es den Vertrauten von vornherein verdächtig wurde und sie sich auf eine arge Fumisterie faßten, und mit dem gravitätischen Pathos, in welches er seine Ironie, seine Qual und seine Erbitterung am liebsten versteckte, gab er diese deutliche Versiche-

2

rung: „Aus Lernbegierde, um ihnen ihre Kniffe und Tücke abzulauschen, zum eigenen Gebrauch. Die braven Leute haben nämlich ganz das gleiche Metier wie wir, wir von der Feder. Nur, was wir mit dem Geiste, das machen die Akrobaten mit dem Leibe.“ Und so hatten die Pudel, welche in allen geistreichen Konversationen mitwedeln und zuschnüffeln, glücklich wieder einen Knochen, zum Knuspern und zum Nagen.

Das Wort hat mir damals gefallen. Ich mag solche Vexier-Wahrheiten sehr gern, an denen man sich erst eine Weile den Kopf zerbrechen muß, bis man die heimliche Feder herauskriegt und sie einem aufgehen. Ich wiederholte es mir noch einige Male, und dann habe ich es vergessen.

Bis gestern, im Wintergarten. Den haben sie jetzt hochwagnerisch ausgestattet, mit Burghardtschen Dekorationen aus dem Parsifal, den Feen, dem Rheingold und dem Siegfried, zwischen denen sich die klugen Hunde des Herrn Blenow hoffentlich recht wohl befinden. Aber das höchste Wunder, das man sehen kann, ist wirklich Marinelli, der unvergleichliche Schlangenmensch.

Und da geschah es. Die Geigen weinten so seltsam einen schlüpfrigen und glitschernden Gesang, der wie warmes Öl in die Ohren troff, und im spinnstigen Nebel eines klebrigen und zähen Grün, das sich in flirrende Fäden schuppte, gleißte, wie die Courtine sich teilte, auf einem schilfigen und langvergrasten Grunde ein träges Krokodil. Und da, wie dieses schlimme Vieh nun plötzlich sich zu winden anfing, in schaurigen Künsten einer unerhörten Kautschuckerei, da stellte sich in meinem verwirbelten Gehirn auf einmal die Preisfrage auf: was ist für ein Unterschied zwischen diesem Marinelli und Friedrich Nietzsche?

Ich verehre Friedrich Nietzsche sehr, weil ich in jedem Satze seine Überlegenheit empfinde, daß er Dinge kann, die ich nicht kann; ich verehre ihn darum wie einen Göttlichen, der mit höheren Gewalten ausgestattet ist, die mir versagt sind. Aber ich muß diesen Marinelli nicht minder verehren, aus den nämlichen Gründen: denn eher will ich mich noch des „Zarathustra" vermessen, als daß ich mir diese unmenschlichen Kreise, bei festem Stande, um die eigene Achse zutraute. Ich erfahre von Friedrich Nietzsche, Seite für Seite, vielen Genuß, weil er Unmögliches bewältigt; und das ist immer ein froher Triumph, wenn die Grenzen des menschlichen Vermögens wieder verrückt werden. Aber ich erfahre von Marinelli, Kunststück für Kunststück, den nämlichen Genuß, aus dem nämlichen Stolze heraus, daß der Wille und die Kraft des Menschen die Bestimmungen der Natur überwinden. Und jetzt soll mir einer sagen: was ist für ein Unterschied zwischen Marinelli und Friedrich Nietzsche?

Nämlich für mich, frage ich — das andere interessiert mich wenig. An ihnen selbst sind freilich Differenzen, das ist schon deutlich, indem der eine das Gehirn, der andere den Bauch verdreht, und der eine mit Fleisch und Muskeln arbeitet, der andere mit Nerven und Geist. Aber in der Wirkung auf mich — darum handelt es sich mir: wie unterscheidet sich die Wirkung des Marinelli auf mich von der Friedrich Nietzsches?

Wenn Marinelli den Schädel hintenüber zwischen den Beinen hervorstreckt — ich kann nicht sagen, daß das schön ist. Wenn Nietzsche deklamiert: „auch das Konkubinat ist durch die Ehe korrumpiert worden", — ich kann nicht sagen, daß das wahr ist. Aber von Wahrheit und Schönheit soll auch beide Male gar nicht die Rede sein, sondern eine an-

dere Wirkung wird begehrt, beide Male ganz dieselbe Reihe der gleichen Wirkungen. Zunächst, das ist der erste Eindruck: „Herr Gott, muß das schwer sein!“ dann, beschämt, zerknirscht und ganz kleinlaut: „So was brächte ich mein ganzes Leben nicht zusammen!“ Und endlich, wieder gefaßt und durch Leidensgenossenschaft getröstet: „Das kann überhaupt sonst keiner!“ Dieses ist die Skala. So wird auf aufrichtiger Bewunderung und erfüllter Neugier zu einem angenehmen und behaglichen Vergnügen aufgestiegen, und dankbar sagt der Franzose: „c'est étonnant, c'est abracadabrant, c'est toureiffelesque“, während der Deutsche bloß: „kolossal“ sagt, aber mit vielen Ausrufungszeichen. Ich aber kann mir nicht helfen und bringe die Frage nicht los: wo bleibt der Unterschied zwischen Marinelli und Friedrich Nietzsche?

Ich habe gerade Nietzsche genommen. Ich hätte auch einen anderen nehmen können, eine ganze Menge anderer. Es ist lustig, ihre Namen zu nennen; es läßt sich, mein' ich, etwas d'raus lernen. Ich hätte Schopenhauer, Luigi Capuana, Baudelaire, Maurice Barrés, Huysmans oder Strindberg nehmen können. Oder auch Maler: van Beers, Boldini Charlemont, Besnard, Claude Monet, Wilhelm Leibl. Oder auch Musiker: Berlioz und Saint-Saëns. Kurz, in allen Künsten, alle meine Lieblinge gerade, die ich als die größten dieser Zeit verehre. Das ist doch eine verwünscht merkwürdige Geschichte.

Es giebt schon auch welche, die nichts vom Akrobaten haben: zum Beispiel die Marlitt oder Johann Nepomuck Vogl, oder Christoph Schmid, oder Paul Thumann, oder Victor Neßler — nein, denen kann man das entschieden nicht nachsagen; Marinelli brauchte sich das nicht gefallen zu lassen.

Man muß ziemlich weit zurückwandeln, in vergessene Zeiten, deren niedriger Kultur wir längst entwachsen sind, bis man Künstler findet, wirkliche Künstler, die keine Akrobaten sind. Goethe und Mozart waren keine, Shakespeare, Molière und Cervantes auch nicht, und van Eyck und Fiesole schon gar nicht. Sie haben eigentlich ihr ganzes Leben nichts vollbracht, das wir als besonders schwierige, erstaunliche, unglaubliche, unnachahmliche, unerhörte und verblüffende Gewaltstreiche des Talentes preisen könnten. Sie haben uns immer nur ganz simple, schlichte und fast selbstverständliche Güter geschenkt, ohne Trapezkünste des Geistes, auf eine stille und bescheidene Weise, als könnte es gar nicht anders sein; und als könnte es gar nicht anders sein, haben wir sie hingenommen, ohne uns viel zu verwundern. Es ist aber freilich schon lange her.

Heute sind die Künstler Akrobaten. Es geht ihnen nicht darum, daß das Werk schön und gut sei und Heil unter die Menschen bringen könne, sondern es geht ihnen bloß um verpaffende „Schlager“: etwas, das ihnen noch keiner vorgemacht und das ihnen nicht so bald einer nachmachen könne. Ob es neu, nie dagewesen und schwierig, das ist die Hauptsache und das entscheidet, und wenn etwas für unmöglich gilt, das genügt, um alle Kräfte daran zu wenden. Nicht nach seinem Erfolge, wie viel an schönen und freudigen Gefühlen es hervorbringen kann, sondern nach den Beschwerden und Strapazen wird das Kunstwerk heute gewertet, mit welchen seine Schöpfung verbunden ist. Es ist eine Kunst der Eiertänzer, Feuerfresser und Messerschlucker.

Schön ist das von diesen Künstlern nicht; aber man muß gerecht sein: sie können nichts dafür. Die Schuld liegt an ihnen nicht so sehr, die Schuld liegt an der Zeit.

Das ist überhaupt das Nette, Bequeme und Gemütliche, das einen mit allen Übeln der Welt am Ende wieder versöhnt, daß die Schuld, nach dem weisen Urteil unserer reifen Erkenntnis, immer an der Zeit liegt, ganz allein an der Zeit, gegen deren tückisch tyrannische Launen Menschenwille nichts vermag, der kraftlose Hampelmann.

Es muß wohl der Wille der Zeit sein, der alle Künstler in Akrobaten verwandelt. Sonst, sollte man meinen, müßten doch auch andere unter ihnen zu finden sein, die sich wehren. Wir suchen sie aber noch immer vergebens.

Vielleicht ist es die Zeit eines abgethanen und ausgezehrten Geschlechtes, das sein Amt erfüllt und seinen Pflichten genügt und nun keinen Beruf mehr hat — was anderes sollte es thun als spielen, zum Zeitvertreib, mit seinen Talenten, denen Ernst und Inhalt von vornherein versagt sind, spielen, in lustigen und verschmitzten Tändeleien, immer nur spielen, bis das große Sterben kommt? Oder es ist vielleicht die Zeit eines bangen und öden Zwischenspieles zwischen einem ausgestorbenen Geiste und einem noch nicht geborenen — und was könnte diese Besseres, als die Instrumente rüsten und in Übung halten für die glücklichere Erbin, welche wieder eine gemeinsame Schönheit und wieder eine unbezweifelte Wahrheit gewonnen und darum wieder etwas zu sagen haben wird? Wer kann es wissen?





Feuilleton.

Mitschi: „La-bas et ailleurs." Publications de la Vie Parisienne.

Herr Jacques Saint-Cère hat die köstlichen Plaudereien, die er sich als Steck und Mitschi zusammengereist hat, aus der Vie-Parisienne zu einem zierlichen und gefälligen Bändchen gesammelt, Zeichnungen von Caran d'Ache, dem parisischen Oberländer, J. L. Forain, dem genialen Humoristen des Socialismus, Sahib, Vallet und Bac dazwischen. Es ist aus Scherz, ein wenig Bosheit und viel Kunst ein anmutiges Geschöpf geworden, dem man der rasche Freund auch bleibt: denn es verträgt die Grausamkeiten der Intimität. Darum wird es den Ruhm, den es auf den Boulevards gleich die erste Woche erwarb, auch draußen nicht verfehlen, wo nur immer Freunde sehnigen und muskelstraffen Lachens sind.

Nämlich deswegen: weil Herr Jaques Saint-Cère ein Feuilletonist ist und weil er es in der modernen Note ist — dieser zwiefachen Rüstung widersteht kein Publikus.

Er ist ein Feuilletonist. Das geht nun freilich schwer außerhalb der französischen Litteratur zu erklären, was das ist, ein Feuilletonist und ein Feuilleton. Die Spanier lieben, es nachzuahmen, Italiener versuchen ähnliches, den Ungarn

gelingt es; den germanischen Rassen versagt sich diese sonst nicht spröde Kunst. Uns fehlt die Sache zum Wort, das wir über schändliche Dissertationen setzen, und wir haben keine Beispiele, an denen sich das Publikum bilden könnte. Eines freilich können wir uns rühmen, dessen sich die Franzosen nicht zu schämen brauchten, eines Genies des Feuilletons; aber die Schule Heinrich Heines ist längst versiegt. Die Wiener hatten einst Kürnberger, jetzt haben sie Spitzer; im Reiche ist außer M. G. Conrad heute kein einziger.

So ein richtiges Feuilleton ist nämlich eine ganz merkwürdige und sehr verzwickte Geschichte; und wirklich ein Glück muß man es schon deswegen nennen, daß wir es in Deutschland nicht haben, weil unsere ästhetischen Systematiker sonst wahrhaftig am Ende den letzten Verstand verlören. Eigentlich, genau genommen, ist es gar nichts: aller Gehalt der Wirklichkeit, die irgendwo außer dem Menschen sich Geltung einbildet, wird von ihm schnöde verschmäht und mit Übermut behandelt. Und es ist dabei doch wieder, noch eigentlicher und noch genauer genommen, es ist zugleich dabei alles, denn was nur immer die äußere Alltäglichkeit den Nerven und Sinnen gewähren kann, Lachen und Weinen, Wollust und Entrüstung, Liebe und Haß steckt in seiner Wirkung. Es thut so bescheiden geduckt wie das im Schatten dunkelste Veilchen, kennt sich vor Schüchternheit gar nicht aus, meidet jeden Schein und die große Art — und birst dabei doch vor heimlichem Hochmut und versteckter Eitelkeit, indem es durchaus auf der ganzen Welt vor nichts als sich selber Respekt hat. Nein, nein, dem deutschen Professor kann man das ja nimmermehr erklären!

Und ich fürchte, ich fürchte: es wird doch nicht anders gehen, als daß sie sich daran gewöhnen. Zwar habe ich die Zukunft leider nicht in Pacht und kann sie nach meinen

Vorstellungen nicht kommandieren; aber manchmal, nach halben Geständnissen, wenn ich ihr recht beflissen den Hof mache, will es mir scheinen, als ob, wenn die Entwicklung noch lange in dieser Richtung weiter treibt, ein Moment einrücken müsse, ein unvermeidlicher, freilich auch wieder vergänglicher Moment, in welchem außer dem Feuilleton alle anderen Künste verschwänden, für eine Weile, weil sie den Ernst nicht mehr fänden, den sie voraussetzen, die Teilnahme an noch was anderem als den lieblichen Funktionen des Magens und der gewissenhaften Fütterung der Sinne.

Ich setze voraus, wie ich Sie kenne, daß Sie mir das ohnedies nicht glauben, sondern Mäßigung des Urteils und Selbstzucht des Denkens genug besitzen, es einfach für verrückt zu halten. Es kann Ihnen ja also nichts machen, wenn ich Ihnen auch noch meine Gründe versetze, auf die Sie gewiß nicht hören. Mir aber fördert die werkthätige Liebe des Paradoxen die sonst ach! nur zu oft verstimmte Verdauung zu schätzenswerter Leichtigkeit.

Also: wenn dieser müde Ekel an der Umwelt und die höhnische Verachtung des jämmerlichen Scheines rings, welche die eigentliche Signatur des heutigen Geistes ausmachen, noch eine Weile lang wachsen, was sollen uns dann am Ende die treuesten Sammlungen der sorgfältigsten Dokumente noch länger, nur neue Zeugnisse ewig der alten Gemeinheit, die wirklich schon langweilig ist? Aber wir haben auch die holde Zuflucht der glücklicheren Romantik verloren, die Rettung in Traum und verwölkte Phantastik: denn es ist auf uns selber ebensowenig Verlaß als wie auf die anderen, wir finden in uns denselben albernen Betrug wie draußen und auch der eigenen Seele vertrauen wir nicht mehr. Es ist mit der Welt nichts mehr los und mit dem eigenen Ich ist auch nichts los und das eigene Ich an der

fremden Welt zu reiben, daß es die Nerven kitzelt, das ist, einschläfernd wie der sanfte Strich einer Angora, noch das beste Mittel, das Leben wegzueskamotieren.

Man nennt das Sensualismus. Und seine ausübenden Schüler nennt man heute mit einem schon etwas abgegriffenen Wort: fin de siècle. Und die einzige Denkweise, die ihnen — da sie so pessimistisch sind, daß ihnen der Pessimismus auch nicht mehr dafür steht — noch übrig bleibt, ist der feuilletonistische Geist, die Theorie ihrer Praxis: se moquer de tout, blaguer tout, se railler lui-même.

Ich könnte Ihnen noch sagen, daß diese feuilletonistische Anschauung auch das einzige Instrument zur modernen Wahrheit ist, wie sie die denkende Elite heute begreift, nämlich als Annäherungswert, und der nur erst in dem Augenblicke gilt, in welchem er schon wieder aufgehoben wird — aber da sperren Sie mich am Ende gleich mit Nietzsche zusammen, der auch so dumm war, seine für Staat und Kirche und selbst die sozialdemokratischen Päpste gänzlich unbrauchbare Weisheit nicht lieber stille für sich zu behalten . . .

Also, Mitschi ist ein Feuilletonist, und von den besten. Er übt diese leichtfertigste und wirksamste Kunst, aus nichts alles hervorzubringen, das älteste auf's neueste zu sagen, daß alle Welt verblüfft die Hände über dem Kopf zusammenschlägt, und dann das neueste wieder, als ob es das älteste wäre, das sich alle längst gedacht haben; an alles zu rühren und nichts jemals ernst zu nehmen; und seine Absicht und seinen Entschluß mit Schäkern in den Leser hinein zu lachen, daß er es gar nicht merkt und zu keinem Mißtrauen gelangt, und während er bloß den Suggestionen der Tagesgeschichte zu horchen und zu gehorchen sich stellt, vielmehr hinterrücks

seine eigene Persönlichkeit dem ahnungslosen Publikum sachte zu suggerieren.

Und er ist der Feuilletonist der modernen Note. Damit ziele ich nicht den pessimistischen Kern seines Humors: die größten Blagueur's sind immer zugleich die größten Pessimisten gewesen, von Aristophanes bis Nietzsche, und man lernt das Lachen erst aus der Thräne. Sondern dieses macht seine Moderne aus, daß er statt des phantastischen (Linie Banville) realistischer Feuilletonist ist: er turnt seine Laune auf Dokumenten, während jene sie auf Imaginationen turnten.

Einige Proben, um die Tonart des Büchleins anzuschlagen; aus dem Berlinischen Teile natürlich, der übrigens der amüsanteste ist — aus realistischer Grausamkeit und romantischer Verve zu funkelnden und knallenden Paradoxen zusammengemischt.

„Es giebt in Berlin so viele kleine Welten, daß die große darüber verloren gegangen ist.“ „Die Berliner Schauspielerin — mit wenigen Ausnahmen, welche auf Reisen verdorben worden sind — hat keinen Liebhaber, sondern einen Bräutigam. Der Brautstand dauert von einem Monat bis zu einem Jahr. Aber endlich, der Herr heißt Bräutigam und der Anstand der Dame ist gewahrt.“

„Die Schauspielerin hat selten Tugend, aber immer eine Mutter.“

„Für den preußischen Offizier ist die Frau ein seltenes Bedürfnis, niemals ein Vergnügen.“

„Première heißt in Berlin die Vorstellung eines Stückes, von dem die Schauspieler noch keine Ahnung haben . . . Nur der Regisseur ist im Frack; alle Welt sonst im Jaquette; vielleicht auch einige in Pantoffeln.“

Nun würde ich Ihnen gern noch das muntere Berliner Sittenbildchen zeigen, das „ces demoiselles“ überschrieben ist; doch verbietet dies leider meine wohlbekannte Prüderie — und es ist auch schon Reklame genug.

E. Legouvé „fleurs d'hiver, nuits d'hiver, histoire de ma maison.“ P. Ollendorf.

Das ist auch ein Plauderbuch, aus Vergnügen zum Vergnügen; aber von der alten Rasse, die schwindet, an Auszehrung der Harmlosigkeit. Jener Humor damals, lebensfroh, hoffnungssonnig, pausbäckig wie ein Blasengel, ging aus dem inneren Wohlsein hervor; der unsere heute, galgengestimmt, gallig, stark Cocotte, geht über die innere Krankheit hinweg. Damals, unsere Väter fühlten sich von allen Dingen angelacht, von deren Glanz und Lust sie nimmer genug kriegen konnten; uns heute bleibt nichts übrig, als alle Dinge auszulachen, deren Ekel und Verdruß uns zum Halse heraussteigt. Wir sind philosophischer, sie waren glücklicher. Das geht schon einmal nicht anders: die Kunst, sich düpieren zu lassen, oder die Wissenschaft der Verzweiflung — außer den beiden ist keine Wahl.

Das Buch ist ein bischen breit, unsere hastigen Nerven verlangen ein eiligeres Tempo, und es ist ein bischen platt, unsere müden Sinne verlangen herbere Würze, und ein bischen sehr schwatzhaft und unnötig selbstgefällig und langwierig umständlich in glatt ausgestreckten Sätzen, wo die freche Wendung eines schlagfertigen Adjektivs genügte — auch das merkt man ihm an, daß diesen wunderlichen Alten das Schreiben beinahe Vergnügen machte, das uns Fluch und Beschwerde ist. Mit einem Wort vieux jeu von A bis Z, wie von dem greisen Akademiker nicht anders zu erwarten. Doch finden sich Begegnungen mit Bedeutsamen aufgezeichnet, muntere Anekdoten und manchmal in raschen und legeren

Zügen ein Bildnis, das lebt — und am Ende etwas Himbeersaft, auch ohne Soda, so von Zeit zu Zeit, da weiß man seinen Absynth hernach erst wieder zu schätzen.

Eine Anekdote habe ich behalten, weil sie den ewigen Widersatz von Vater und Sohn charakterisiert, der die Verträglichsten niemals recht auf gleich kommen läßt. „Schau", pflegte der alte Labiche zu sagen, als sein Sohn schon eine europäische Berühmtheit war, „Deine Stücke sind ja gewiß ganz schön. Und sie haben Erfolg, was niemanden mehr freuen kann als mich. Aber es fehlt Dir zuletzt eben doch ein gewisses etwas, tu n'as pas la petite larme." Das ist zuletzt die ewige Kränkung aller Väter, die sich in jeder Generation wiederholt, daß den Söhnen jedesmal „das Gemüt" fehlt. Und es wird wohl auch so bleiben, vorläufig wenigstens.

Labiche ist übrigens lustig porträtiert. „Ah, meine Freunde, Labiche bei Tische — welch ein Kamerad! Er aß für zwei, trank für drei, lachte für vier und machte lachen für zehn. Er hat den Geist sämtlicher Weine, die auf dem Tische sind: der Reihe nach schäumend wie der Champagner, heiß wie Burgunder, gesund wie Bordeaux und edel wie Madeira."

Alles in allem, weil der teutonische Kritiker es ja nimmermehr versäumen darf, am Ende eine Note auszuteilen: wenn man berücksichtigt, daß der Mensch eben doch bloß von der Akademie ist, ein eben noch recht befriedigendes Buch.

Emilia Pardo Bazan „Por Francia y Alemania" Madrid, la España Editorial.

Ein wunderliches Durcheinander draußen, auf dem Titel: die phrygische Mütze mit Wappen der République française neben der Deutschen Kaiserkrone über dem

einköpfigen Aar, ganz brüderlich zusammen. Und dann ebenso drin, im Text, die gleiche kunterbunte „Mezclilla“: Maschinenhalle, Edison, Tour Eiffel, Boulanger, Mode, Sha von Persien, spanische Malerei, Anulkung des Meissonier, Zwingli, Pinakothek, Walhalla, Nürnberg, Straßburger Pastete, Karlsbad, die alte Bastille, Buffalo Bill, Jean Richepin und die Decadents, Sarah Bernhardt, Eça de Queiroz — und wenn man sich da endlich durchgefressen hat, dann möchte man am liebsten, sie finge gleich noch einmal von Anfang an. Denn die kleine Person weiß alles und thut, als wüßte sie gar nichts: das gerade Gegenteil des deutschen Professors.

Das kommt nämlich daher: die kleine Person ist zudem eine große Dichterin, so nebenbei (das wirklich große ist man immer nebenbei): keine wird heute in Spanien mehr gelesen, mehr gerühmt und die grausamsten „Merker“ der Litteratur, was in der Presse und von den Kathedern heute den Marschallsstab schwingt, preisen sie in kritischen Diplomen. Ich weiß schon: das junge Spanien, die Vorhut der geistigen Entwicklung nach den neuen Idealen, mag es nicht leiden, daß man das sagt, und ich sehe noch immer meinen lieben Luis Paris vor mir, den streitbaren Papst der Gente Nueva, wie der stolze Adel seines bleichen Profiles noch fahler erblaßte und der trotzige Haß seines imperatorischen Blickes noch leidenschaftlicher erglühte, wenn meine naive Ausländerei sich zu ihrem verfehmten Namen erkühnte, den auszusprechen schon Ketzerei und Hochverrat war. Es wird eben von diesem ringenden Volke die Politik heute in alles gemischt, zur Vergiftung der Gerechtigkeit, und über der fanatischen Katholikin vergißt diese republikanische Jugend die geniale Naturalistin, will sie vergessen, welche in La madre naturaleza die gewaltigste Schöpfung der kastilianischen

Moderne vollbracht und mit ihrer „cuestion palpitante“, als der alte Valera, der madrilenische Frenzel, mit seiner „Arte nueva d'escribir las novelas“ auf den Naturalismus loszudreschen anhob, auch der neuen Theorie den ersten großen Triumph auf der Halbinsel ersiegt hat.

Sie ist jedenfalls eine „Natur“, im Goetheschen Sinne, eine für sich, über der Menge und eigen; und sie ist, bei allem Heimweh rückwärts nach der frohen Gothik des frommen Glaubens, in jeder Faser eine Moderne, nervös nach dem Neuen, durstig des Inconnu, und trotz allen monarchischen und konservativen Alluren Revolutionärin durch und durch, de esa fuerza revolutionaria, innovadora, que es el germen fecundante de la belleza futura, wie sie selber einmal gesagt hat, „von jener revolutionären Kraft der Erneuerung, welche der fruchtbare Keim der künftigen Schönheit ist.“ Ihr Geschlecht hat sie vor den Vergewaltigungen der Wahrheit durch Systematik bewahrt; sie kennt nicht das männliche Bedürfnis, der „Consequenz“ zu Liebe und um der logischen Klarheit willen zu lügen. Sondern wie eine Harfe im Sturm tönen, mit dumpfem Seufzer, mit schrillem Jubel ihre empfindsamen und hingiebigen Nerven von jedem Stoß, den diese wilde und verwirrte Zeit über sie rüttelt.

Es lockt an diesem Buche, wie sich in solcher Vollblut-Spanierin das Französische und das Deutsche spiegeln. Die Franzosen kommen nicht allzu gut dabei weg; unter Verdienst, will mir scheinen. Es mag schon verdrießlich sein, daß sie immer nur bloß für die Toreadoren und die schwülen Tänze der Gitanen zu interessieren sind; aber die guten Deutschen, welche sie mir doch ein bischen gar zu à la Schwind und Schnorr von Carolsfeld verstilisiert, interessieren sich nicht einmal dafür. Es steckt wohl auch

hier wieder das Politische dahinter. Ich habe bei allen spanischen Republikanern und wo nur einer sich zur Freiheit neigt, Bewunderung und Liebe der Franzosen gefunden; aber jeder Reaktionär, je weiter einer vor Galilei zurück möchte, glaubt sich zu deutschen Sympathien parteiprogrammmäßig verpflichtet.





Galante Bücher.

Der Staatsanwalt würde sagen: unzüchtige Schriften. Ich bin höflicher. Aber wir meinen beide ganz dasselbe: die gewisse Litteratur, die jeder kennt und zu der sich niemand bekennt, die am meisten gelesen und am wenigsten besprochen wird, die allgemein in Verruf und allgemein im Gebrauch ist.

Davon will ich sprechen. Nicht um sie anzuklagen. Das besorgen Pastoren und andere Polizisten schon zur Genüge und mit der verblüffenden Erstaunlichkeit ihrer handgreiflichen und packenden Argumente könnte ich doch nicht rivalisieren. Auch nicht um sie zu verteidigen. Es ist mehr als 50 Jahre her, seit Theophile Gautiers berühmtem Plaidoyer vor der Mademoiselle de Maupin, daß sie das nicht mehr nötig haben. Nach ihm kann für sie nichts neues mehr gesagt werden und es kann nicht mehr eindringlicher, lustiger und wirksamer gesagt werden.

Sondern mir handelt es sich um ganz etwas Anderes. Mich interessiert weder die Verworfenheit noch die Berechtigung, mich interessiert bloß der psychologische Grund der galanten Litteratur. Ich frage nicht, wie sie ist, ob sie gut

oder schlecht, mit Eifer zu begünstigen oder gewaltsam auszurotten ist; sondern ich möchte bloß wissen, warum sie überhaupt ist und welches ihre psychologische Herkunft ist.

Natürlich von den gemeinen Spekulanten der Zote soll nicht die Rede sein, welche die niedrigen Instinkte bewuchern und aus dem Laster sich kupplerisch bereichern wollen. Sie treiben das erbärmlichste und schimpflichste Gewerbe; ohne Gnade müßte man sie vertilgen. Die Künstler sollten sich zu einer eifrigen und unerbittlichen Vehme zusammenthun und wo einer auf solcher Schmach ertappt wird, der müßte ohne Erbarmen an die nächste Laterne geknüpft werden; eine Lynchmoral thut not.

Es giebt aber Künstler, echte und reine Künstler, deren Talent über dem Zweifel ist, ehrliche und aufrichtige Künstler, die nur dem innern Drang gehorchen und nach der äußeren Wirkung nicht fragen. Schlimmer Absichten zeiht sie niemand; aber es wird doch beklagt, daß sie immer „lauter solche Sachen" schreiben. Man muß sie vor den jungen Mädchen verschließen, das ist den Vätern unbequem.

Boccaccio, Aretino, Wieland, Heinse, Bürger, Lafontaine, Crebillon, Laclos, Grisebach, Catulle Mendès, Armand Silvestre — das sind doch immerhin Leute, die es wirklich „gar nicht nötig hätten". Im Gegenteil. Man kann es mit Ziffern beweisen, daß sich die rührsame Tugendhaftigkeit des Herrn Ohnet entschieden viel besser rentiert. Sie verengern sich nur mutwillig den Markt; sie verderben sich mutwillig den Ruf und verscherzen sich die Hoffnung, zum Schöffen, Schulzen oder einer anderen Würde, die den Bürger ehrt, auserkoren zu werden; und obendrein bringen sie auch noch die Frauen gegen sich auf, was ein heilloses Pech giebt, weil den müssigen und darum geschäftigen

Frauen von den beschäftigten und darum faulen Männern längst alle Münzung der künstlerischen Werte überlassen worden ist. So schaden sie sich auf alle Weise und es muß doch wohl ein starker Trieb in ihnen sein, der ihnen den Kopf so närrisch verdreht.

Den möchte ich „herausdividieren".

Ich muß aber zuvor noch eine andere Gattung ausscheiden. Das sind jene, welche die Zote nicht suchen, aber sie finden sie; und wenn sie ihr begegnen, dann schrecken sie nicht zurück, laufen nicht davon, weichen ihr nicht aus, sondern rücken unverzagt auf sie los und packen sie an. Da ist kein psychologisches Rätsel dabei, sondern sie verrichten nur Schuldigkeit und Pflicht und seltsam ist es bloß, daß davon so viel Geschrei gemacht wird, als ob es nicht ganz selbstverständlich wäre. Dieses gilt für Balzac, dieses gilt für Zola, dieses gilt für Tolstoi. Sie setzen sich nicht das erotische vor, das erotische hat auf sie keinen geheimen Zauber; aber wenn der Vorwurf, welchen sie sich setzen, und das Problem, von welchem sie sich berücken lassen, sie auf das erotische bringen, dann zeigen sie keinerlei schamhafte Feigheit.

Andere reizt das erotische selber. Es ist ihnen kein Zubehör, sondern das eigentliche Thema. Sie suchen es auf und schwelgen darin. Man denke an manche Novellen Maupassants, die rein nur um des erotischen willen geschrieben sind. Diese sind mein Thema, diese allein.

Manchmal kommt der Zug zum erotischen bloß aus Beleidigung der Unschuld her; ich glaube sogar, es ist die Regel und erklärt die Macht der Zote gerade über die jungen Künstler, wenn sie beginnen, mit geringen Erfahrungen und heftigen Idealen. Nietzsche bemerkt einmal, wie junge Frauen oft, kaum daß sie die schreckliche Enthüllung

des tierischen erfahren haben, sich in einer gekünstelten Frechheit gefallen und gern eine unbekümmerte Schamlosigkeit posieren. Es ist genau der nämliche Prozeß, der die jungen Dichter dem Cynismus zutreibt. Er beginnt aus einem jähen Schreck vor der Wirklichkeit der Liebe, wenn sie sie zum ersten mal erleben: sie ist von den romantischen Erwartungen, die sie lange genährt und mit innigen Gefühlen gehegt und in einsamen, ungezügelten Träumen überspannt haben, doch meist ein bischen gar weit weg und hat, wenn sie an ihnen gemessen wird, einen schweren Stand; darüber verwundern sie sich sehr und wollen es gar nicht fassen, und gerade das Unerwartete an ihr wirkt am mächtigsten, so daß sie den Rest, der mit den Hoffnungen stimmt, ganz vergessen; und sie verübeln es ihr sehr, was doch im Grunde eigentlich die Schuld ihrer eigenen Phantastik ist, und klagen sie böse an; und darum, aus Erstaunen, Unglaube und Entrüstung, wiederholen sie es sich in einem fort und schreien es mit solchem Lärm hinaus. Darein mischt sich auch noch eine bittere Beschämung, daß sie die Narren solcher Illusion gewesen; sie wühlen im Schmerz des verwundeten Ideals. Und am Ende beruhigen sie sich dann in der angenehmen Gewißheit, die Geschichte jetzt hinter sich zu haben und daß ihnen das nicht wieder passieren soll — diese Eitelkeit liebt auch wieder kräftige Reden.

Das sind 60 Prozent der Erotiker ungefähr: welche aus empörter Keuschheit in das Obscöne verfallen.

Andere verfallen ihm aus Nervosität oder wie man das heißen mag: sie wollen seine scharfe, herbe, prickelnde Würze nicht entbehren, welche den schlaffen Geschmack reizt. Das erspart ihnen Dampfbad und Massieren. So werden auch manche Maler für schrecklich wild und blutrünstig verschrien, weil ihre Bilder voll von Greueln und Metzeleien

sind: sie haben aber nur das kräftige Rot so gern, das ihre Nerven so angenehm kitzelt und von dem sie nimmermehr genug kriegen wollen; um dieses, das sie sonst nicht anbringen könnten, handelt es sich ganz allein. Hier kann Richepin als gutes Beispiel dienen. Er verwendet das Obscöne ganz so wie das Argot: weil es aufregt, beleidigend verblüfft und daher den Nerven einen raschen Tausch von Impressionen versetzt — als eine erfreuliche Gymnastik der Nerven, welche sie gelenkig, geschmeidig und lebensfroh macht.

Manchmal ist es bei Richepin noch etwas anderes: der Haß gegen die scheinheilige Prüderie ringsherum und die uralte Fehde der Künstler gegen die gute Sitte der Philister. Es steckt ihnen allen noch immer der Zigeuner im Blute und anders geht es schon einmal nicht, als daß sie sich ab und zu durch wilde und ausgelassene Capriolen entschädigen: dann vertragen sie die Zucht und den lästigen Zwang, die wider ihre Natur sind, wieder einige Zeit und verhalten sich die kecken Triebe. Das épater le bourgeois ist schon einmal das liebste Leitmotiv der Musen, welche auch meistenteils sehr lose, schalkhafte und mutwillige Geschöpfe zu sein scheinen. Man wird immer am besten thun, die Künstler, wenn solche Gelüste sie anwandeln, sich ruhig austoben zu lassen. Sonst, wenn man sie bändigen will, ist es ganz aus: dann stellen sie sich gleich auf die Köpfe, strampeln mit den Beinen und hören nicht auf, die kriegerische Losung zu brüllen: Nun erst recht! Siehe Courbet, siehe Manet, siehe Heinrich Heine.

Andere wieder suchen das Obscöne auf, bloß deshalb, weil es schwer ist und fertige Meisterschaft verlangt. Das Erfreuliche, Gefällige und Liebliche, hört man sie sich verteidigen, das kann schließlich jeder, weil die Anmut des

Stoffes die dürftige Stümperei des Bildners verbirgt; aber einen peinlichen, abstoßenden und anwidernden Vorwurf gerade, dem es von vornherein seine Neigung versagt und gegen den es sich mit Abscheu und mit Ekel sträubt, dem spröden Publikum aufzuzwingen, daß es ihn dennoch erträgt, dennoch geduldig ausharren muß und am Ende sogar reine Freude davon gewinnen kann — da mag einer zeigen, was er vermag, bloß durch den Zauber seiner Kunst allein, ohne Anleihe bei der Wirksamkeit des Gegenstandes. Das reizt jeden Virtuosen und jeder echte Künstler hat einen Virtuosen in sich. Es sind Novellen ohne R geschrieben worden, bloß weil man gesagt hat: „Das ist nicht möglich," und van Beers hat einmal auf einem Riesenbilde einen Bretterzaun gemalt, nichts als einen nackten Bretterzaun in Lebensgröße, bloß weil man gesagt hat: „Das geht nicht." Das gewährt eine doppelte Lust. Eine, die aus der Bewältigung des widerspenstigen Vorsatzes kommt, wie wenn man mit dem Daumen das Gebet der Jungfrau spielt oder mit dem Schlittschuh eine neue Figur ins Eis zu zeichnen erlernt hat. Und eine zweite, die aus der Bändigung des Publikums kommt, wie wenn einem ein wildes Pferd sich endlich schweißtriefend und zitternd in Gehorsam ergiebt. Da fühlt man sich und Wollust rieselt aus dem Stolz, daß einem das nicht so bald einer nachmachen wird. Man kann keinem Menschen verargen, wenn er sich ein so wohlthätiges und dabei billiges Vergnügen von Zeit zu Zeit vergönnt. Man kann es am wenigsten dem Künstler verargen, der den Glauben an sich selbst braucht und die Versicherungen seiner Kraft täglich erneuern will. Daher der Zug mancher Musik, philosophische Systeme zu instrumentieren; mancher Malerei, in Farben zu singen und zu fiedeln; mancher Dichter, bunte Worte zu koloristischen Reizen zu

fügen — immer das gerade, was von vornherein ihrer Kunst durchaus verwehrt scheint. Das entartet leicht zu einer gefährlichen Manie, zu einer wahren Hinderniskunst, die überhaupt nichts mehr unternimmt, als was für schlechtweg unmöglich und jenseits aller Kunst gilt. Catulle Mendès hat manchmal solche Anfälle und seine berüchtigte „Perle trouvée“ ist das schönste Muster, wie ein von dem allgemeinen Geschmack als schimpflich und widerlich empfundenes Thema durch die Wunder des Stils zu reiner Schönheit bezwungen werden kann.

Das sind die üblichen Arten des Hanges zum Obscönen Keiner handelt es sich um das Obscöne an sich, um seiner selbst willen, sondern sie wollen die ganze Wahrheit entblößen, sie wollen das Ideal rächen, sie wollen die Nerven vergnügen, sie wollen „die Spießer giften“ oder sie wollen ihre Technik erproben — es sind immer unobscöne Zwecke, für welche sie sich der obscönen Mittel bedienen. Es bleibt nur noch die Klasse der eigentlichen Erotiker, welche das Obscöne um des Obscönen willen suchen, durch unverwindliche Triebe nach dem Obscönen gedrängt, außer welchem sie sich nicht wohl fühlen können, in welchem die Natur ihres Geistes ihre eigentliche Heimat hat; des eigentlichen Esprit de Luxure, welcher charakterisiert wird durch das Unfleischliche und das Übermenschliche seiner Begierden: durch idées érotiques isolées, sans correspondance matérielle, sans besoin d'une suite animale qui les apaise und durch un élan vers l'extranaturel de la salauderie, une postulation vers les crises échappées de la chair. Diese Formel ist von Huysmans, welcher, in seinem Essay über Felicien Rops*), die Psychologie dieser Perversität mit grausamer

*) J. K. Huysmans. Certains. Paris, Tresse & Stock.

Wahrheitlichkeit aufgenommen hat. Die verlästerten Japaner und die Justine sind ihre deutlichsten Beispiele. Die Pathologie wird ihr Rätsel schon erklären, später einmal.

Damit wäre die Menagerie der Erotiker so ziemlich komplet. Man sieht: eine etwas wunderlich gemischte Gesellschaft. Aber man sieht schon auch, daß einer noch nicht gerade notwendig der schwärzeste Bösewicht unter der Sonne zu sein braucht, verruchter Sündenknechtschaft rettungslos verfallen und wie ein Aussätziger zu fliehen, bloß weil er die galanten Künste übt.





Unzüchtige Schriften.

In Leipzig ist den 27. Juni gegen die Herren Walloth, Sittenfeld und Friedrich wegen Verbreitung unzüchtiger Schriften verhandelt worden. Es ist nicht meine Absicht, von diesem Prozesse und der Verurteilung der Herren Walloth und Sittenfeld zu sprechen: erstens kann ich es nicht, weil ich diese Bücher nicht kenne, denn sie sind verboten; zweitens will ich es nicht, weil es mir widerstrebt, ein richterliches Urteil zu glossieren, zu dessen Kritik niemand als die höhere Instanz berufen und befugt ist. Sondern ich will bloß die Gelegenheit wahrnehmen, die notwendige Stellung der Künstler zu diesem Paragraphen zu formulieren.

Der § 184 bestraft den Verbreiter „unzüchtiger Schriften", wie der § 183 „unzüchtige Handlungen", wenn durch sie ein Ärgernis gegeben wird, und der § 174 „unzüchtige Handlungen" in konkreten Fällen (mit Gewalt, an Willenlosen) bedroht. Ich bin nicht ohne weiteres gezwungen, den Begriff „unzüchtig" in diesen drei Fällen gleich zu verstehen. Olshausen und Liszt bejahen, Binding verneint diese Frage, die Entscheidung des Reichsgerichts schwankt.

Handlungen sind nach dem Gesetze unzüchtig, wenn sie diese drei Momente vereinigen: wenn sie das Schamgefühl verletzen, wenn sie objektiv, in der Wirkung, und wenn sie subjektiv, in der Absicht oder wenigstens dem Bewußtsein des Handelnden, eine sexuelle Beziehung enthalten. Angewendet auf den Begriff unzüchtiger Schriften und die Momente einzeln untersucht:

Erstens, die Thatsache einer Verletzung des allgemeinen Schamgefühls ist unentbehrlich. Der Ton ist auf allgemein. Besonders sensitive und pastorale Naturen sind von dem Gesetze schutzlos gelassen; der Durchschnitt der gebräuchlichen Empfindlichkeit aller in einer jeweiligen Periode entscheidet.

Zweitens, es muß sich dazu die subjektive sexuelle Beziehung gesellen; sei es, daß der Autor überhaupt bloß zum eigenen sexuellen Reiz schreibt; sei es, daß der Autor im Leser einen sexuellen Reiz hervorbringen will; sei es, daß der Autor sich wenigstens der Eignung seines Werkes, normale Naturen sexuell zu reizen, bewußt sein muß.

Drittens, es muß sich die objektive sexuelle Beziehung gesellen. Dies scheint mir das Moment, welches das Schicksal des Künstlers entscheidet, weil er, bei aller Absicht, wofern nur ein wirklicher Künstler, außer der Möglichkeit ist, die objektiv sexuelle Beziehung zn bewirken. Der Künstler wird den sexuellen Effekt, in normalen Naturen, immer in ästhetischen verwandeln, gegen seinen Willen sogar, durch den Zwang seiner mächtigeren Natur.

Ein Beispiel, wie ich mir das denke. Das Thema der Leda mit dem Schwan ist sicher geeignet, das allgemeine Schamgefühl zu verletzen. Ich nehme nun an, van Beers male diesen Vorwurf in der ausgesprochenen Absicht, sich selbst und seinen Maitressen sexuellen Reiz und sexuelles Vergnügen zu

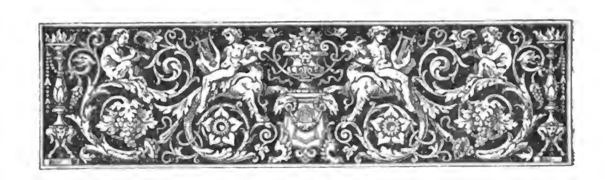
schaffen; das subjektive Moment sei von ihm selbst ausdrücklich zugestanden. Aber es wird diesem großem Künstler nicht möglich sein, wie er sich mit Eifer und mit Wunsch auch mühe, das ojektive Moment zu vollbringen. Sein Pinsel ist gewaltiger als er, wie die Feder des Dichters und der Meißel des Bildhauers gewaltiger sind als alle von Übermut oder Geschäftsgeist etwa zugeschobenen Absichten und Pläne. Es kann vom Künstler gar keine objektiv sexuelle Beziehung herbeigebracht werden, weil es seine naturgemäße, naturnotwendige und durchaus unvermeidliche Funktion ist, alles in ästhetische Wirkungen zu verwandeln.

Man denke an Aristophanes, Petronius, an Boccaccio, an Goethes „Tagebuch“, an die „galanten Dichter“ des 17. Jahrhunderts. Sie mögen sexuell erregt gewesen sein, als sie ihre Verletzungen des Schamgefühls unternahmen. Aber sie vermögen die objektive sexuelle Wirkung nicht, weil sie durch unsere Erfüllung mit ästhetischer Freude allen Platz für die anderen Regungen der Seele in uns vorweggenommen haben.

Ich schließe also aus dem Geiste und Worte des Gesetzes, welche für den Künstler keine andere Auffassung zulassen, daß ein Kunstwerk überhaupt unfähig ist, eine unzüchtige Schrift zu sein, weil es seiner Natur verwehrt ist, das unentbehrliche Moment der sexuellen Beziehung zu enthalten.

Sonst wäre ja auch das Gesetz ganz schlecht und die Künstler müßten ein anderes verlangen, weil sie mit diesem nicht leben könnten.





Pantomime.

Die Pariser Theater wissen sich bald nicht mehr zu helfen: keine Spekulation schlägt ein und keine Reklame zieht, das Publikum ist müde und verdrossen, die Not brennt in den Kassen. An dem fetten Wucher aus der Exposition Universelle haben sie sich über diesen zum Verschmachten dürren Winter geschleppt, geduldig von Woche zu Woche vertagter Hoffnung. Aber jetzt, allmählich, da kein erfinderischer Versuch mehr wirken will und alle listigen Neuerungen im Kreise herum erschöpft sind und der gemeine Überdruß nur täglich wächst, jetzt verlieren sie das letzte Vertrauen, es wird ihnen bange und sie wissen sich keinen Rat. Ein Wunder müßte geschehen; aber nirgends, jammern sie, regt sich ein Zeichen, das es verkündigen dürfte. Sie können mit allem breiten Gehorsam das Neue nicht gewähren, das die dunkle und verhüllte Laune des Geschmackes fordert; und wieder das Neue, das sie in wechselraschen Sorgen versuchen — von diesem mag jene verwöhnte Begierde jedesmal wieder nichts hören.

Der Naturalismus hat alles alte Theater gründlich verekelt, heillos — das ist die Signatur der theatralischen

Situation von heute. Kein Mensch läßt sich die überlieferte und hergebrachte Formel mehr gefallen. Der dicke, alte Sarcey selbst, das widerspenstige, nicht leicht gerührte Ungetüm, frivoler Neuerungssucht kaum verdächtig, schnauft verräterische Seufzer nach der neuen Kunst.

Aber — es muß nur ehrlich gestanden werden: er konnte das alte Theater verderben, aber ein neues an seinem Platze zu gestalten mißriet dem Naturalismus vorläufig. Als niederschmetternde Beleidigungen der alten Kunst, von denen sie sich nicht mehr erholen würde, wurden seine Werke bejubelt; aber die nachhaltige Befriedigung des neuen Geschmackes, welche ihn von der irren Sehnsucht nach dem Unbekannten endlich erlösen könnte, brachten sie noch nicht. Er mochte manchmal, wie an den funkelnden Paradoxen des „Monsieur Betsy,“ seine jähe Begierde eine Weile beruhigen; aber dann loderte sie doch gleich nur desto wütiger wieder empor.

Ob ihr ein Heiland kommen wird .... wann .... woher?

Einstweilen peitscht die Not die Direktoren von Experiment zu Experiment — wo immer nur etwas sich für neu ausgeben und den verbrühten Gaumen noch einmal würzen könnte. Jeder Vorschlag ist in dieser wilden Hast willkommen und jede vergessene Caprice der Großväter wird ausgegraben. So konnte es sich ereignen, daß aus der rostigsten Rumpelkammer längst verschollener Moden die bestaubte und vergessene Pantomime zu sonnigem Triumphe auferstand.

Die „Bouffes“ spielen seit vier Wochen Michel Carrés „L'enfant prodigue“ vor täglich ausverkauftem Hause, und diese von Wormser musizierte Pantomime ist der größte Erfolg der ganzen Saison.

Damit hat der Haufe des großen Publikums ein Urteil bestätigt, welches seit ungefähr zwei Jahren sich unter den Feinschmeckern der Kunst verbreitete. Seit zwei Jahren, beiläufig, spielt der Cercle funambulesque, eine Gesellschaft von künstlerischen Leckermäulern und Lebemännern der Litteratur, eine Pantomime, mit wachsendem Glück, um die andere: Paul Marguerites „la Colombine pardonnée“ und Raoul de Najacs „la Barbe-Bleuette“ hängen mir namentlich als die gefälligsten Treffer im Gedächtnis. Alle Meinungen waren bald geeinigt, daß von allen überlieferten Formen der alten Litteratur die Pantomime die einzige sei, welche sich der moderne Geschmack mit Behagen gefallen lassen könne; nun klatscht auch noch die Menge ihre Einstimmung dazu.

Diese allgemeine Empfindung, daß von allem Alten bloß die Pantomime allein mit unserer neuerungstollen Laune verträglich sei, kann ich garantieren. Alle wundern sich darüber, finden sie seltsam und witzeln gegen sich selber; aber in allen ist sie nun einmal unwegleugbar vorhanden. Dagegen die Formel, wie ich mir ihre Herkunft und Berechtigung erkläre, die mag ich freilich bloß als eine scheue, unzutrauliche Vermutung meiner Verlegenheit behaupten.

Unser Geschmack, der sonst gegen alle theatralische Tradition, wie milde und fügsam sie sich auch gehabe, zu nachgiebigen Zugeständnissen willig bereit, mit ungebärdigem Hohne oder gar mit rebellischer Langweile revoltiert, läßt sich die Pantomime gelassen gefallen, weil sie allein jede Beleidigung seines Wirklichkeitssinnes vermeidet. Wir sind nun einmal, widerwillig oder mit Fleiß, von starken Trieben an die wirkliche Welt gedrängt, und zu rascher Reizbarkeit neigt leicht unser realistisches Gefühl. Was Menschliches auf die Bretter steigt, das prüfen wir grausam auf den Ge-

halt von Alltagswahrheit, und jedes Verlogene, was mit unseren gesammelten Erfahrungen nicht stimmt, wird ohne Erbarmen verpfiffen und weggezischt. Es ist ungeschickt, ja, wir vergällen uns bloß manches Vergnügen. Aber mit allen Vorsätzen und guten Ratschlägen wird uns nicht geholfen, es steckt uns einmal unverwindlich im Blute: wir sind eben schon allesamt, auch die es nicht Wort haben wollen, bis ins Mark durch die zehn Jahre Naturalismus unheilbar verdorben.

Mit diesem Sinne des Wirklichen, welcher uns alle andere Tradition der Kunst zur Ungenießbarkeit verleidet, verträgt sich die Pantomime vortrefflich. Nämlich, die Pantomime handelt nicht vom Menschen, sondern von Pierrot, und sie kündigt es uns von allem Anfang im Voraus an, rechtschaffen und ehrlich, daß ihre einzige Heimat, welche sie keinen Augenblick verlassen will, das Phantastische ist. Sie hat mit dieser täglichen Straßenwirklichkeit rings um uns nichts zu schaffen, sondern lebt in einer anderen, fernen, unterwölkten Sternenwirklichkeit, von welcher wir nichts wissen und die Lüge nicht unterscheiden können. Sie hat in ihrer Willkür ihr eigenes Gesetz, welches gegen unsere irdische Wahrhaftigkeit nicht verstößt, weil es neben ihr auf einer ganz anderen Seite verweilt, drüben und weit weg.

An Beispielen wird man sich dessen ganz deutlich bewußt.

Wenn da einer hereingeschneit kommt, in Kleidern der Gegenwart, um von jenen Monologen der Orientierung einen loszulassen: „Drei Wochen bin ich, der sonst so flatterhafte Falter, den keine Sirenenkunst ins Netz zu locken wußte, nun hier auf dem Schlosse der Gräfin Fernande. Aber Fräulein Marthe ist auch zu reizend, halb noch arglos träumende Knospe, halb schon die kaiserliche

Triumphatorin, die sich ihrer Unwiderstehlichkeit bewußt ist, auf jeden Fall ein unvergleichlicher Engel von berückendem Zauber. Die Diener sind bestochen, alles weilt draußen auf der Jagd, ich will mich erklären" — das ist uns wie eine schallende Orfeige mitten ins Gesicht und es wandelt uns an, mit den Sitzbrettern dem geschminkten Wicht auf den Schädel zu zielen. Dagegen, gleich beim ersten Purzelbaum des gepuderten Pierrot, wenn er mit vom Schrecken ausgestreckten und verlängerten Grimmassen sich gegen die Lauscher versichert und von den gespitzten Lippen, während ihm die wasserblauen Vergißmeinnichtaugen aus den von überwachsener Seligkeit verdrängten Lidern quellen, verzückte Küsse nach der holden Kemenate wirft, da lacht uns gleich von saftigem Behagen das Herz, und mit Wollust schlürfen wir den tollen Wirbel seiner ausgelassenen Gebärden. Es fällt der Wahrhaftigkeit hier nicht ein, keinen Augenblick, sich störend ins Vergnügen zu mischen, mit realistischer Kontrolle: denn hier ist es ausgemacht und vorbedungen, jeder merkts auf den ersten Blick, daß von der grauen Wirklichkeit überhaupt gar nicht die Rede sein, sondern sofort in moosgrüne Phantastik lustig ausgeflogen werden soll, bis nach den steilsten Unmöglichkeiten verwegen hinauf, munter in vollen Märchen bis an den Hals.

Unser Trieb auf das Wirkliche, den wir nun einmal nicht mehr verwinden, wird von der Pantomime nicht beleidigt, die sachte und höflich an ihm daneben vorbeigeht; aber unser Trieb auf das Phantastische, dessen täglich begehrlicherer Hunger gegen die Alleinherrschaft des Naturalismus*) täglich grimmiger revoltiert, wird von der Pantomime allein heute befriedigt. Es nützt einmal nichts: jene

*) Es ist in diesem Aufsatz nur von französischen Zuständen die Rede.

Begierde nach dem Wahne, nach dem Traume, nach der Trunkenheit ist auch in uns, unausrottbar, wie wir immer uns mit erbittertem Verstande wehren mögen, nach aller gewaltsamer Bedrückung immer nur wieder aufs neue mit frischem Mute regsam, von der nämlichen Zwingkraft auf uns wie die andere nach der nüchternen und wachen Wahrheit. Und die Formel, in welcher das neue Bedürfnis ganz aufgehen soll, daß seiner irren Hast endlich Friede werde, die große Formel des gesamten modernen Geschmackes wird auch eine opiatische Note enthalten müssen.

Doch dahin hat's noch gute Wege, diesseits und jenseits der Vogesen, nach der neuen Kunst, von der so viel die Rede und gar so wenig die That ist. Aber wie wäre es, wenn wir einstweilen, in dieser langen und schon langweiligen Pause zwischen dem alten, welches nicht mehr erträglich, und dem neuen Theater, welches noch nicht erfindlich ist, wenn wir einstweilen dem Beispiele der Pariser versuchsweise folgten und auch einmal unser Glück mit der Pantomime probierten? Ich denke sie mir von Liliencron geträumt, von dem genialen Hugo Wolf vertont, und Böcklin müßte ihre Bilder stellen — und nach sechs Wochen, ich wette, wären die drei ganz phantastisch riesige Millionäre, auf goldenen Stelzen der schauenden Bewunderung entrückt und von eifelgetürmtem Ruhme unter die seligen Engel entführt.





Naturalismus und Naturalismus.

Vom Bühnennaturalismus nämlich will ich reden, nur von diesem. Der Buchnaturalismus, des Romans und der Novelle, gehört schon wieder der Geschichte. Sein Kampf, sein Sieg, seine Überwindung liegen hinter uns: der Geschmack und das Bedürfnis des Geistes sind über ihn schon wieder hinaus. Sein erledigtes Schicksal werden nun wohl die Professoren in ihre Vorlesungen setzen; aber die gierigen Horcher nach den Trieben der gegenwärtigen und nach den Zeichen der zukünftigen Kultur haben mit ihm nichts mehr zu thun. Die neue Psychologie, die neue Romantik, der neue Idealismus — der tastenden Worte sind viele, aber keines nennt die Sache recht, die noch nirgends ist als nur erst in unserer bangen, schwülen Sehnsucht — dieses allein sind jetzt ihre Fragen.

Also vom Theater will ich reden, auf welchem der Naturalismus noch erst in den Anfängen ist. Hier möchte ich konstatieren, daß es Naturalismus und Naturalismus giebt — man braucht den nämlichen Titel, aber es sind zwei durchaus verschiedene Dinge. Außer den Namen

haben der französische Bühnennaturalismus und der deutsche wenig gemein.

Man kann das gleich an der Wirkung gewahren, die sie auf das große Publikum vollbringen. Vor den französischen Experimenten entrüstet sich die Menge, vor den deutschen gähnt sie bloß. Der Erfolg des französischen Bühnennaturalismus ist der Skandal, der Erfolg des deutschen ist die Langeweile.

Ich spreche bloß von der Wirkung auf die unkünstlerische Menge, die in den Theatern entscheidet. Ich weiß schon, daß ihr Urteil falsch, ungerecht und wertlos ist, hüben so gut wie drüben — gewiß. Aber ich frage, warum sich diese nämliche Ungerechtigkeit in so verschiedenen Ausdrücken äußert — drüben gerade immer bloß in Erbitterung und Empörung und hüben gerade immer bloß in Ekel und Überdruß?

Daraus wird man schon schließen dürfen, daß auch an den Wesen eine Differenz besteht und daß diese gleiche Theorie jedesmal eine ganz andere Praxis deckt. Die Theorie ist nämlich die gleiche, Wort für Wort, hier wie dort, mit den nämlichen Formeln und den nämlichen Geboten. Die Wirklichkeit von der Straße, die ganze Alltäglichkeit um uns, ohne Dazwischenkunft des Künstlers, das Leben da draußen, nichts als nur das Leben, so wie es ist.

Aber es entscheiden nicht die Programme, sondern die Temperamente der Künstler und man sieht es wieder einmal, wie die angelernte Absicht von den eingeborenen Trieben überwältigt wird. Aus dem nämlichen Grund- und Vorsatz schafft jede Natur ein anderes, ihr besonderes Werk. Es kommt doch zuletzt nur auf den Drang im Talent an, über den und gegen den es nichts vermag: sich seiner bewußt werden, ihm

horchen und gehorchen, und das Widerspenstige und Fremde aus sich entfernen, ist alles.

Die französischen Dramatiker haben den Naturalismus hergenommen, um ihn ihren individualistischen Temperamenten dienstbar zu machen. Die deutschen Dramatiker gehen mit dem Naturalismus aus antiindividualistischen Anlagen auf antiindividualistische Zwecke. So sind aus diesem nämlichen Mittel diese verschiedenen Wirkungen gekommen, weil sie von verschiedenen Kräften und darum in verschiedene Richtungen getrieben wurden.

An einem Beispiel wird das gleich deutlich. Man braucht bloß ein französisches Muster des Naturalismus mit einem deutschen zu vergleichen. Man halte einmal die „Chapons"*) neben die „Familie Selicke."**)

Das sind zwei vortreffliche Kostproben des landesüblichen Naturalismus, handgreifliche Exempel, an denen ein späterer Schulmeister einmal den verwunderten Enkeln seine Eigenart, seine Merkzeichen, seine besonderen Absichten wird gut vordemonstrieren können. Sie sind genau und mit fanatischer Treue nach der Formel, eine gehorsame und diensteifrige Praxis der neuen Bühnentheorie, und nichts Fremdes ist in sie gemischt, keine Erinnerung aus einer nachhaltigen Tradition, keine Vorausahnung einer vorwitzigen Zukunft. Sie enthalten nichts als das neue Programm, die Erfüllung des naturalistischen Programms.

Die „Chapons", von Lucien Descaves, dem Autor des militärischen Romans „Sous-Offs", und Georges Darien, dem Autor des militärischen Romans „Biribi", malen die kleine Bourgeoisie der französischen Provinz. Die „Familie Selicke", von Arno Holz und Johannes Schlaf, den Autoren

*) Paris Tresse & Stock.

**) Berlin, Schuhr.

der Novellen „Papa Hamlet",*) malt die kleine Bourgeoisie der preußischen Großstadt. Jene haben die Invasion der Deutschen, diese die Krankheit des kleinen Lieschen gewählt, als das triebkräftige Ereignis, welches aus den Zuständen den Gehalt herauf stoßen und die sonst latenten Charaktere offenbaren soll. Beide entwickeln ihr Ereignis in naturalistischer Behandlung, nach naturalistischer Methode: Wirklichkeit, nichts als erlebte, geschaute und gehörte Wirklichkeit, von Rede zu Rede, von Geschehnis zu Geschehnis, durch alle Elemente der Handlung — jede Phrase ist „notiert", jedes Wort kann aus den Sammlungen „belegt" werden, jede Geberde steht auf einem Dokument. Photographie und Phonographie der Gewöhnlichkeit — ein umständliches, unerbittliches, pedantisches Protokoll, das grausam keine Silbe schenkt; aber die Redlichkeit der Arbeit, die Treffsicherheit der Beobachtung, die lebendige Kraft der Nachgestaltung gewähren künstlerischen Reiz. Beide fielen durch. In Paris hinderte der Wutausbruch der geifernden Menge die Verkündigung der Namen, und Antoines lungenkräftiger Feldruf ertrank in dem Orkan von Zorn und Rasen: Fräulein Reichemberg, die schöne und geniale Patriotin der Comédie française — Verleumder sagen freilich, sie stamme aus Krakau, aber sie stammt aus Budapest — ballte sich die blassen Fingerchen wund und gellte das Alarmsignal ins sturmbereite Parterre: Schmach und Schande für's Vaterland; aber es war auch wirklich, schreiben mir verständige, doch künstlerisch indifferente Freunde, es war auch wirklich trop raide. In Berlin empfing die Autoren das berühmte „Raus", unter Zischen, Pfeifen, Stampfen; aber es war auch wirklich, urteilen wohlwollende Richter, aber

* Leipzig, Reißner.

die sich im Theater amüsieren möchten, aber es war auch wirklich gar zu „fade“.

Oder man halte das „Friedensfest“*) neben „Monsieur Betsy“**). Wie Gerhart Hauptmann mit dem Naturalismus Ernst machte (während „Vor Sonnenaufgang“ nur eine wunderliche Mischung aller möglichen und unmöglichen Stilarten kunterbunt durcheinander war), das wirkte bloß verdrießlich und ermüdend. Aber die boshafte und bissige Komödie von Metenier und Alexis entrüstete und empörte.

Es ist also mit dem Programm des Naturalismus noch gar nichts über sein Schicksal entschieden. Diese „Wirklichkeit“, die in den Diskussionen das große Wort hat, giebt der Wirkung nicht den Ausschlag. Nach derselben Methode und mit demselben Gehorsam vorgenommen, kann sie aufreizen und sie kann einschläfern, je nach dem Geiste, der sie behandelt.

Der deutsche Naturalismus will die Wirklichkeit, die unverfälschte und die ganze Wirklichkeit, ebenso die volle und entblößte Wirklichkeit. Aber jenen treibt es, sich des Künstlers zu entäußern und ihn in der wirklichen Fülle zu ersticken; diesen treibt es, den Künstler in der lebendigen Wirklichkeit erst recht zu bestätigen und zu bewähren. Jener löst die dichtende Persönlichkeit ohne Rest in den Stoff auf, durch welchen dieser umgekehrt die dichtende Persönlichkeit nur zu desto wirksamerer Geltung bekräftigt. Jenem ist die Wirklichkeit der letzte Zweck, dem alles Temperament des Künstlers dient; diesem ist alle Bemühung um die Wirklichkeit nur Mittel im Dienst des künstlerischen Temperaments. Die Wahrheit der Dinge durch die Kraft der Kunst zu zeigen, ist die Absicht

*) Berlin, Fischer.
**) Paris, Charpentier.

jener Deutschen; die Kraft des Künstlers an der Wahrheit der Dinge zu zeigen, die Absicht dieser Franzosen; das macht den ganzen Unterschied: darum verfahren sie gleich und wirken besonders.

Nämlich zweierlei wird aus diesem ersichtlich. Einmal, daß dieser deutsche Naturalismus ein einziges Werk bloß schaffen kann. Und dann, daß dieser deutsche Naturalismus keine künstlerische Wirkung vermag.

Es ist immer dasselbe, ohne Wechsel, nur sozusagen in verschiedenen Ausgaben, ratenweise dargeboten. Es ist immer die „Wirklichkeit", das Fremde außer uns, das große Rätsel, welches über unsere Empfindung und über welches unsere Empfindung, bevor es nicht beseelt und nicht ins Menschliche verwandelt ist, nichts vermag; nur jedes Mal ein anderes Stück und allenfalls von einer anderen Seite. Der französische Naturalismus dagegen, weil er jedes Mal eine neue Persönlichkeit erschließt, erschließt jedes Mal eine neue Natur: denn jeder Mensch ist seine besondere Welt.

Und je dichter der Naturalismus der deutschen Dramatiker sich der Erfüllung seines eigenen Prinzips nähert, desto weiter entfernt er sich von der Möglichkeit künstlerischer Wirkung. Je mehr er unpersönliche Wirkung wird, entgeisteter Stoff, desto mehr verliert er die letzte Gewalt über unser Gemüt. Er wirkt dann genau ebenso wie die Dinge selbst, die immer erst unsere Umarbeit brauchen, um für die Empfindung zubereitet und angerichtet zu werden; aber es steht bei uns, solche Mitwirkung zu versagen: nur der Zusammenstoß mit dem lebendigen Geist allein hat den Zwang, daß sich sein Reiz in unsere Empfindung umsetzen muß, ohne unseren Willen und gegen unseren Willen — den Zwang zur Kunst.

Der französische Bühnennaturalismus wirkt solchen

Zwang, der dem deutschen verwehrt ist. Es ist einstweilen Wut und Entrüstung, die er wirkt, weil die Naturen seiner Künstler von der Mehrheit der Naturen als feindselige, widerwärtige und häßliche empfunden werden. Aber es giebt keinen Grund, daß nicht morgen eine erscheinen könnte, deren Wirkung in Übereinstimmung mit dem allgemeinen Wunsche ist: denn es wechseln die Künstler und es wechselt der allgemeine Geschmack.

Vielleicht wird mir einer aus allem diesem beweisen, daß der französische Bühnennaturalismus ein sehr schlechter Naturalismus ist, weil er sein eigenes System, das der Deutsche aufs Wort nimmt, hinterlistig um seine Absicht betrügt; aber zeugte das gegen ihn oder zeugte es nicht vielmehr gegen eben das System?





Der Naturalismus im Frack.

Das stempelt die neueste Phase der Moderne, welche eben beginnt: der Naturalismus hat die Blouse verworfen und läßt sich außer im Frack überhaupt nicht mehr blicken. Die jähe Not des Arbeiters mit der schwülen Hoffnung und dem trotzigen Grimm, der müde und beklommene Fleiß des kleinen Bürgers in engen Sorgen, aus welchen kaum einmal der bange Wunsch, gleich wieder verdrossen, sich regen möchte, und weit draußen, am Ende des Gesetzes, wo die Großstadt verhallt, die giftigen Laster der Verlorenen in Blut und Kot — vieux jeu alles, auf einmal, für das Bedürfnis des plötzlich verwandelten Geschmackes, vieux jeu alle lange verfehmten Neuerungen der naturalistischen Revolutionäre, ausgespieltes und verthanes vieux jeu, über das diese vornehmeren Neuesten höchstens noch mitleidig die Achsel zucken. Und es fängt das Weib wieder erst bei der Baronin an.

Das Publikum macht ein verdutztes Gesicht und kennt sich gar nicht mehr aus. Nun hat es eben erst angefangen, sich von der zähen Grobheit der jungen Kritik in die „litterarische Kanaille" (das Wort ist von Goncourt) hinein-

beweisen zu lassen, und auf einmal ist die ganze Herrlichkeit schon wieder vorbei und es war der ganze schöne Fleiß umsonst und es muß sich eiligst, hinter der neuen Façon nicht altmodisch sich zu verspäten, den Geschmack aufs neue umdressieren lassen. Es wird heute wirklich viel verlangt von dem „gebildeten Leser“.

Nämlich, das Publikum war lange darauf abgerichtet, der Naturalismus wäre unzertrennlich aus den Niederungen des Volkes. Man konnte sich ihn, weil seine ersten großen Erfolge die Elenden und Verstoßenen aufgesucht hatten, außerhalb der Armut nicht denken, und ernsthafte Kritiker sahen in der Entdeckung des vierten Standes für die Litteratur seine einzige That. Es wurden die beiden Neuerungen, die in seinen Erstlingen stecken, gar nicht geschieden: die stilistische aus seiner naturwissenschaftlichen Denkweise, in der Methode, und die objektive, in Gegenstand und Vorwurf, aus seiner demokratischen Neigung; sondern, indem man sich an die auffälligere, aber unwesentliche seiner ungewohnten Helden klammerte, wurde sie kurzweg für seine eigentliche Bedeutung genommen. Das Volk — dies nahm der Stolz der neuen Schule mit eifersüchtigem Nachdruck als ihr besonderes Verdienst in Anspruch*) — das Volk war in diesen naturalistischen Romanen das erste Mal in die Litteratur gelangt; also war der Naturalismus ganz einfach die Schule der Litteratur, welche das Volk repräsentierte. Eine naturalistische Geschichte unter „anständigen“ Leuten konnte sich die lesende Menge, welche sich an die gangbaren Schlagworte hält, überhaupt gar nicht vorstellen und man schied Idealismus und Naturalismus verläßlich und bündig je nach

*) „Germinie Lacerteux, dans notre littérature contemporaine, est une date. Le livre fait entrer le peuple dans le roman.“ Emile Zola „Les Romanciers Naturalistes“ pag. 244.

dem Einkommen, über welches in einem Romane verfügt ward.

Proteste halfen nichts gegen das rasch verbreitete Urteil, das sich an neuen Beispielen bald verhärtete. Die Ausnahmen wurden mißachtet. Und ihrer waren auch damals ganz wenige.

Der kräftigste, nachdrücklichste dieser Proteste geschah von Goncourt in dem Manifeste, welches als Vorwort den „Frères Zemganno“ vorausgeschickt ist: „Für mich sind die Erfolge des Assommoir und der Germinie Lacerteux nichts als glänzende Vorpostenscharmützel und die große Schlacht, welche den Sieg des Realismus, des Naturalismus, der litterarischen Studie nach der Natur entscheiden wird, wird nicht auf dem von den Autoren dieser Romane gewählten Terrain geschlagen werden. An dem Tage, da die grausame Analyse, mit welcher mein Freund Zola und vielleicht auch ich selbst die gesellschaftlichen Niederungen geschildert haben, von einem Schriftsteller von Begabung wieder aufgenommen und auf die Reproduktion von Männern und Frauen der guten Gesellschaft angewendet werden wird, an diesem Tage erst werden der Klassicismus und sein Anhang getötet sein.“ Zola bestätigte den Meister: „Der Naturalismus hängt nicht von der Wahl des Vorwurfs ab … Der naturalistische Schriftsteller hat die ganze Gesellschaft zur Domäne seiner Beobachtung, vom Salon bis zur Kneipe. Nur die Dummköpfe machen den Naturalismus zur Rhetorik der Gosse … Wir verlangen für uns die ganze Welt, wir wollen unserer Analyse das Schöne so gut wie das Häßliche unterwerfen … Ich gehe darum noch weiter (als Goncourt): ich beschwöre unsere jungen Romandichter, eine Reaktion gegen uns zu beginnen.“

Den beiden ist ihr Wunsch geschehen. Wir sind eben

jetzt, überall, in voller Reaktion gegen die Anfänge des Naturalismus. Der Naturalismus hat die Domäne seiner ersten Siege verlassen und ist „mondän“ geworden.

Von diesem Ereignis wird später einmal die Geschichte der Weltlitteratur viel erzählen; denn es ist eine jener Begegnungen von Vergangenheit und Zukunft, in welchen sich die neuen Perioden verkündigen; und die letzten zwanzig Jahre rückwärts und die nächsten zwanzig Jahre vorwärts sind daran abzulesen.

Der Naturalismus konnte nämlich nicht in den Salon kommen ohne den Sieg des Naturalismus; und er kann nicht im Salon bleiben ohne die Niederlage des Naturalismus: das klingt ein bischen mysteriös, ist aber zuletzt eine höchst simple Geschichte.

Als der Naturalismus den öffentlichen Geschmack sich unterworfen hatte und man aus den Ausweisen der Verleger ersehen konnte, daß er nicht bloß eine ästhetische Schrulle, sondern vielmehr ein höchst achtbarer Erwerb sei, da kamen die Naturalisten in Mode und wurden bald ein beliebter und gesuchter Luxus. Man muß es ihnen lassen: es wirkten auch wirklich die meisten sehr dekorativ, bald bleich und düster von behilflichen Absynthen, wie es die jungen Mädchen träumen, bald rudersportlich gemuskelt und den braunen Kuß der Sonne auf den Wangen, wie es die kundigeren vorziehen, und der Pariser konnte sich bald einen wahrhaft vornehmen Salon very select ohne den „berühmten Naturalisten“ so wenig mehr denken als der Berliner ohne den „furchtlosen Afrikaforscher“. Sie wurden ein unentbehrliches Bibelot.

Sie ließen sich's willig gefallen und hatten gar keine Angst. Es war auch an ihnen außer dem Magen sonst

wirklich nichts mehr zu verderben. Dieses aber hielten sie tapfer aus und schrieben „mondäne" Romane.

Das nämlich war natürlich die unvermeidliche Folge. So schöne Gelegenheit Noten abzunehmen und Dokumente zu sammeln, ließ sich keiner entgehen. Und so, kaum daß der Naturalismus in den Salon gekommen, so kam der Salon in den Naturalismus.

Man braucht sich bloß der letzten großen Erfolge zu erinnern: Paul Hervieu's „Flirt"*), Robert de Bonnières' „Le Petit Margemont"**), Guy de Maupassant's „Notre coeur"***) — nichts als ins Weltmännische verschlagene Naturalisten: nur fürchte ich, es wird von ihrer naturalistischen Herkunft bald überhaupt nichts mehr zu merken sein und es wird der Salon sehr bald aus den Naturalisten den letzten Naturalismus vertreiben.

Naturalistisches wird schon bleiben; aber die charakteristische Form des bisherigen Naturalismus wird vergehen, weil sie sich mit dem Frack nicht verträgt.

Der Naturalismus, wie er begann, war nichts als die Einführung der naturwissenschaftlichen Denkweise in das Verfahren des Romanes; aber sie revolutionierte rasch seinen ganzen Charakter und vertauschte Mittel und Zweck. Die Zusammenhänge des Determinismus suchte er auf um ihrer Erzeugnisse willen, weil er die Wahrheit der Erscheinungen suchte, welche von der Kette der Ursachen nicht gelöst werden kann; aber bald achtete er die Erzeugnisse bloß mehr, sofern sie jene Zusammenhänge charakterisierten, und um der Kette der Ursachen willen, welche sein Interesse verführte, hängte er ihr flüchtig am Ende auch noch die Wahrheit der

*) Bei Lemerre.
**) Bei Ollendorf.
***) Bei Ollendorf.

Erscheinungen an. Er war an das Milieu geraten, damit es zur Erklärung der Gestalten diene; aber bald wuchs das Milieu über ihn und ließ sich vielmehr von den Gestalten zur eigenen Erklärung bedienen.

Der vornaturalistische Roman hatte die Menschen außer ihrer Umgebung, aus ihren Bedingungen gelöst, vereinsamt und völlig entweltlicht behandelt. Die naturwissenschaftliche Denkweise führte sie zurück in ihre natürliche Staffage. Und bald streifte der naturalistische Roman daran, bloß mehr die leblosen und entmenschten Staffagen zu behandeln.

So entwickelte sich dieses Profil des Naturalismus: die états de choses, die Sachenstände, wurden das eigentliche Thema, welches wohl einmal von eingefügten états d'âme, eiligen Seelenständen dazwischen, variirt werden mochte, wenn diese beitrugen, jene zu charakterisieren. Die großen Blicke über die toten Körper der Natur rings um den Menschen wurden die Hauptsache. Wenn nebensächlich dazu sich einmal eine lebendige Seele gesellte, so galt sie um ihretwillen bloß als ihre Personifikation, als ihr Symbol, als Erweiterung ihres Ausdruckes, der allein Absicht aller Sorge war.

Dieser Naturalismus war nun fünf, sechs Jahre lang Herrscher der französischen Litteratur. Unwissentlich beugten sich ihm selbst die Feinde in vielem. Und gar die Schüler natürlich übertrieben ihn zu lustigen Karikaturen.

Bis der Frack über die Naturalisten kam: der war mit dieser Schablone unverträglich und trieb sie ihnen gründlich aus; und es ist das wieder einmal ein allerliebstes Paradoxon der Geschichte, daß die Litteratur, wie sie ins Volk ging, den Menschen verlor und erst in den Salon zurückkehren mußte, um ihn wieder zu entdecken.

Es blieb ihnen nämlich wirklich nichts anderes übrig, wenn sie nicht lieber gleich den Frack wieder verlassen wollten und sich schon einmal auf den roman chic kaprizierten, als zu der Seele des Menschen zurückzukehren. Die unendlichen Horizonte sind dem mondänen Romane versagt und die Gebäudesteuer beengt ihn sehr; der moderne Salon ist rasch beschrieben und einer gleicht am Ende dem anderen. Die Schilderung der Staffage kann da kaum hundert weit gedruckte Seiten füllen; aber die Mode schreibt dreihundertfünfzig vor — was konnten sie anderes thun, als die Psychologie um Aushilfe anzugehen?

So trafen sie in der Psychologie am Ende mit der nämlichen Schule zusammen, mit welcher sie gleich anfangs im Salon zusammengetroffen waren. Aus dem gleichen geistigen Stamme, auch von Balzac her, aber zu ganz anderem als dem naturalistischen Charakter erwachsen, an der alten psychologischen Tradition der Franzosen und den jüngsten psychologischen Neuerungen der Engländer gebildet, ein philosophischer, traumsüchtiger, der Umwelt durch Schmerz entwendeter Geist, hatte sich Paul Bourget von Anfang an, während ringsum der Naturalismus im höchsten Kurse war, in die bangen, stummen Rätsel des Herzens versenkt. Wachsende Verehrung gerade der Delikaten hatte ihn ermutigt. Von der „Decadence“ her waren seiner Tendenz Genossen gekommen. Und sie hatte in dem „homme libre“ *) des Maurice Barrès, welcher von allen Büchern der letzten zehn Jahre unter den Wissenden des litterarischen Bedürfnisses und den Ahnenden der litterarischen Entwicklung den mächtigsten Erfolg gewann, einen so wuchtigen Vorstoß in solcher Unversöhnlichkeit des Radikalismus verübt, daß man sich fragen mußte, ob sie nicht

*) Bei Perrin & Comp.

auch schon wieder an das Ende gekommen, über welches hinaus in ihr nichts mehr zu Möglichkeit und Wirklichkeit gedeihen könnte.

Diese Nebenbuhler hatten die Naturalisten gleich anfangs im Salon gefunden: denn wenn der Salon die Naturalisten bald in die Psychologie trieb, so hatte die Psychologie die Bourgetisten gleich in den Salon getrieben. Es kann in den Tiefen der Gesellschaft kein Psychologe verweilen: dort sind die Probleme roh, schlicht, mit einem einzigen Zuge zu lösen, wirklich nichts als simple Arabesken der Staffage. Die komplizierten und raffinierten, welche er sucht, um seine eigene Seele an ihnen zu gestalten, gedeihen nur auf ihren Höhen.

Nun sind sie beisammen, die Psychologie und der Naturalismus, wirksam aufeinander und im Wettstreit lernbegierig. Nun wird es wohl nicht anders gehen, als daß sie zusammen was Neues werden.





Die Krisis des Naturalismus.

Zeichen waren lange da, seltsame Boten und Warnungen, daß die Litteratur an eine Wende rücke, neuen Trieben entgegen, vom Naturalismus, der alterte, weg. Aber der wilde Ungestüm dieser galoppierenden Entwickelung hat alle Voraussicht und Berechnung in Sturm und Hast überholt und sie ist eben jetzt schon, seit einem halben Jahre bereits, mitten drin in der Krise, die unsere langsame und bedenkliche Hoffnung kaum für den Anfang des neuen Jahrhunderts anzukündigen wagte. Die Neugierde der Lesenden und die Neigung der Schreibenden kehren sich von draußen wieder nach innen, vom Bilde des rings um uns zur Beichte des tief in uns, von dem rendu de choses visibles nach den intérieurs d'âmes — (das Wort gehört Stendhal). Zola steht auf der Ehrenliste des eben abgelaufenen Geistes, aber er genügt nicht mehr dem Bedürfnisse von heute. Und die treuesten Zolaisten verbourgetisieren sich mit jedem Tage mehr.

Diejenige Litteratur, welche mit der französischen zusammen heute die Weltkultur leitet, die nordische, hat den nämlichen Prozeß hinter sich. Um Strindberg scharten sich

dort zuerst die bereiten Kräfte; der modernistischesten in der skandinavischen Moderne, mit den an Feinhörigkeit empfindsamsten Nerven, welche von allen kommenden Rätseln klingen, Ola Hansson schreibt eben jetzt in seiner „Skandinavischen Litteratur“ dieser Revolution ein Manifest der Zukunft, welches dem späten Forscher einmal ein wunderliches und kostbares Dokument jener Vergangenheit sein wird; Arne Garborg hat sie mit dem krummen und unglücklichen Titel „Neu-Idealismus“ konstatiert, der nur verwirren kann und den dumpfen Lese-Pöbel erst völlig kopfscheu macht. Es wird wohl nichts helfen: der säumige Troß der nachzügelnden Litteraturen wird auch heran müssen, früher oder später, den nämlichen Weg.

Wie wird das nun also werden? Wird die Litteratur einfach von Zola zu Bourget übergehen, um jetzt dieses Modell nachzuahmen, wie sie zehn Jahre lang jenes nachgeahmt hat? Ist jener Umschwung wirklich nichts als die Eröffnung einer Ära Bourget?

Ich glaube nicht. Ich glaube es deswegen nicht, weil Paul Bourget nur die vom Zolaismus verschmähte und gekränkte Forderung einer neuen Psychologie darstellt, nicht ihre Erfüllung, welche das moderne Bedürfnis verlangt. Das wird sich bald zeigen.

So lange der Naturalismus der états de choses, der Sachenstände, an der Herrschaft war, der roman de moeurs mit Ausschluß aller états d'âmes, aller Seelenstände, und gegen den roman de caractères, da mochte sich die unbefriedigte Hoffnung an den einzigen klammern, welcher ihr nur überhaupt Psychologisches gewährte, und alle Reste des modernen Geschmackes, soweit er im Zolaismus nicht aufging, versammelten sich um Bourget. Jetzt, da die Abkehr von der litterarischen Physik vollbracht ist, gilt es mehr. Jetzt

wird es sich offenbaren, daß, wenn wir freilich im Grunde unserer Natur zu viel Psychologen sind, um uns an dem objektiven Naturalismus auf die Dauer zu genügen, wir doch schon zu lange unter dem Einfluß des Naturalismus gewesen sind, um jemals zur alten Psychologie wieder zurückzukehren.

Das moderne Bedürfnis verlangt Psychologie, gegen die Einseitigkeit des bisherigen Naturalismus; aber es verlangt eine Psychologie, welche der langen Gewohnheit des Naturalismus Rechnung trägt. Es verlangt eine Psychologie, welche durch den Naturalismus hierdurch und über ihn hinaus gegangen ist. Bei der alten vornaturalistischen kann es sich nicht beruhigen.

Aber Bourget ist ein Neuerer, welcher der Kunst bloß das Alte gebracht hat.

Das klingt nicht bloß paradox, sondern scheint Unrecht und Verleumdung. Wie, Bourget, mit allen letzten Errungenschaften der jüngsten Psychologie, diesseits und jenseits der „Manche", der unermüdliche Jäger nach sensations nouvelles, von dem gilt, was er einmal von Stendhal gerühmt hat: qu'il tient compte de toutes les vérités psychologiques acquises de son temps et de celles aussi qu'il a devinées*) — Bourget, der rastlose Spürer alles Besonderen und Unvergleichlichen in unseren Empfindungen, was wir an eigener Art vor allen Geschlechtern voraus haben — Bourget, das eigentliche philosophische Gewissen dieser fin de siècle — wie kann man nur solche revolutionäre Gewalt als reaktionäre Wirkung behandeln? Und dennoch wirkt er, welchen seiner Romane die Untersuchung auch vornehmen mag, dennoch wirkt er, im Vergleiche mit dem

*) „Études et Portraits." Bei A. Lemerre.

Zolaismus, als Reaktionär: er beleidigt manches aus dem Naturalismus in den allgemeinen Geschmack aufgenommene Gesetz.

Das kommt aber ganz einfach daher, daß Bourget seine übernaturalistische Revolution innerhalb der vornaturalistischen Tradition zu verrichten und die neue Wissenschaft, der eben in einer Kunstform gerecht zu werden gerade die Frage ist, in alte Kunst zu füllen versuchte. So wurde er ein vortreffliches Werkzeug zum Niedergange jenes ersten Naturalismus in der allgemeinen Schätzung, indem er gegen ihn die psychologischen Bedürfnisse der Zeit formulierte, ganz so hilflos außerhalb der neuen Kunst und als eine ohnmächtige Forderung der veränderten und bereicherten Wissenschaft wie diese Formel lange in allen Witternden der Entwickelung schlief. Aber sie nun auch durch die That im Schönen zu erfüllen, zu Kunst zu realisieren, dieses blieb ihm einstweilen versagt.

Alle seine Romane sind „alt", nach dem traditionellen Modell des psychologischen Romanes, wie es sich von der Manon Lescaut des Prévost, dem paysan parvenu des Marivaux und dem paysan perverti des Restif de la Bretone über Benjamin Constants „Adolphe" und der „Volupté" des Saint-Beuve entwickelt hat. Alle haben dieses unserem gesteigerten, verwöhnten, leicht argwöhnischen Wirklichkeitssinn geradezu Unerträgliche, daß nichts gezeigt, sondern jedes bloß erzählt und zwischen uns und die Wahrheit immer der vermittelnde, ergänzende und kommentierende Autor eingeschoben wird, welcher, gerade indem er es verdeutlichen will, alles erst recht verdeckt. Alle vermeiden die Folge der Bilder, welche wir heute als den natürlichen, unentbehrlichen Verlauf des Epischen empfinden, und statt an die Anschauung, adressieren sie sich immer nur an den

Verstand; statt auf die Sinne, wirken sie immer bloß durch die graue Logik.

Von Beispielen wimmeln seine Bücher, wo man sie nur aufschlägt; ich will auf gut Glück die allernächsten aus seinem jüngsten herausgreifen, aus diesem coeur de femme*), welches in diesen Tagen gerade, seit einer Woche, durch alle Bezirke Frankreichs, von den lauten, heißen Festlichkeiten des Boulevard bis in die milde, einsame Verschwiegenheit der letzten Provinz und über die Welt seinen sicheren Sieg geht.

Es handelt sich darum, Madame de Tillières zu charakterisieren, eine sanfte, Nevrosen geneigte Sensitive, abseits von dem Lärm des großen Lebens, welche, was die anderen mit vollen Händen an den flüchtigen Passanten verstreuen, in gesammelter Güte wenigen dauerhaften Freunden zu gute kommen läßt. Welche Serie lauer, heimlicher Idyllen am Kamin, während der Thee seufzt, hätte nicht aus diesem Zuge Alphonse Daudet, hätte nicht Coppée daraus gestaltet! Bourget gestaltet ihn gar nicht, macht nichts aus ihm und läßt ihn überhaupt nicht sehen, sondern in abstrakter und der Wirklichkeit entledigter Formel konstatiert er ihn bloß, wie eine wissenschaftliche Beobachtung von der Neugierde des Forschers notiert wird — freilich mit einem jener unvergeßlichen Worte wieder, deren wirksames Geheimnis er besitzt: „ces femmes-là ont dû sentir ce que la grande vie mondaine comporte de banalités, de mensonge et aussi de brutalités voilées. Elles réfléchissent, elles s'affinent, et elles deviennent par réaction de véritables artistes en intimité“. Oder: Casal, der zügellose viveur professionel und connaisseur en impureté wird von seiner

*) Bei A. Lemerre.

plötzlichen Liebe zu Juliette mit einem Schlage ins jugendlich Naive zurückverwandelt, il a des retours soudains d'adolescence, comme une ivresse de rajeunissement qui fait de lui un personnage nouveau. Welche Gelegenheit, ein wahres Rokoko von sanfter und schmachtender Erotik auszumalen, welche Gelegenheit, in maienholden Szenen ein ganzes Protokoll des Liebeszaubers aufzunehmen, wie durch ihn seiner Seele Stück für Stück die Verlotterung entrissen und der beständige Segen keuschen Glückes eingesäet wird! Aber Bourget, auch dieses Mal wieder, begnügt sich, diesen Prozeß zu konstatieren, mit dessen Aufführung und Entwickelung die eigentliche Arbeit des Künstlers doch erst begänne, und hängt ihm eine psychologische Dissertation umständlich an, über die Verjüngung von Wüstlingen durch eine reine Liebe, welche den ganzen Zusammenhang des Kunstwerks zerreißt und seine Wirkungen aufhebt.

Diese alle Augenblicke in den Lauf des Textes eingezwängten Scholien des psychologischen Doktors mit sehr kathederhafter Würde sind dem Realismus unseres Gefühles das schlimmste. Ihrer ist kein Ende. Er läßt einen fêtard perpetuel einer anständigen Dame gefallen — sofort folgt eine klassische Exegese über den Rédemptorisme und die fascination projetée par les Don Juan sur les Elvire. Zwei Frauen sind Freundinnen — und sofort wird die Freundschaft zwischen Frauen kritisch untersucht. Die Heldin träumt — und sofort kommt eine Abhandlung über die Bedeutung der Träume und ihren Zusammenhang mit dem Unbewußten. Und so weiter. Man wird nicht müde, den Geist, die Tiefe und die Verwegenheit dieser Kommentare immer von neuem zu bewundern. Aber dennoch möchte man das Kunstwerk ohne sie oder man möchte sie ohne das Kunstwerk haben, eins von beiden. So nämlich sind wir heute

einmal, aus der naturalistischen Lehrzeit her, daß wir es verlernt haben, unser Interesse zwischen der Kunst und dem Künstler zu teilen, und wenn man uns erst einmal dahin bringt, uns mit Herrn Casal zu beschäftigen, dann sind wir so lange auch selbst für Bourget nicht zu sprechen.

Man darf deswegen nicht etwa meinen, er sei kein Künstler. Wer solche Wirkungen bis in den letzten Grund der Seele vermag wie jene Katastrophe des Disciple*), wie die Peripetie der Mensonges**), wie hier wieder den Abschied des Poyanne, der gehört zu den größten für alle Zeiten. Aber er ist nicht bloß Künstler allein. Es steckt in ihm ein Künstler, der aber nicht zur Alleinherrschaft empor kann, weil neben ihm noch ein anderer steckt, ebenso thatenbegierig und ebenso thatenstark: ein Philosoph. Dafür charakteristisch ist es, wie er sich in seinen literarischen Anfängen gleich mit der Tradition auseinandersetzte. Nicht, was in solchen tastenden Fragen an die Zukunft das Gebräuchliche und Natürliche des Künstlers, aus ihr das Verständnis seiner selbst, des Schlummernden in ihm, der eigenen Rätsel zu gewinnen oder für das schon in dunklem Drängen jäh sich Regende die Form zu erforschen war seine nächste Sorge, sondern quelques notes capables de servir à l'historien de la Vie Morale pendant la seconde moitié du XIX siècle français wollte er erwerben und dieser Sammler für eine künftige Geschichte des modernen Geistes ist er geblieben, durch alle seine Romane, neben und vor seinen künstlerischen Trieben.

Es handelt sich aber nicht darum, die Geheimnisse dieser spältigen Doppelnatur zu ergründen, sondern es handelt sich in dieser Phase der Litteratur jetzt um die Frage: was also,

*) **) Bei Lemerre.

wenn auch Bourget der modernen Begierde keine Beruhigung gewährt, was also wird jetzt geschehen?

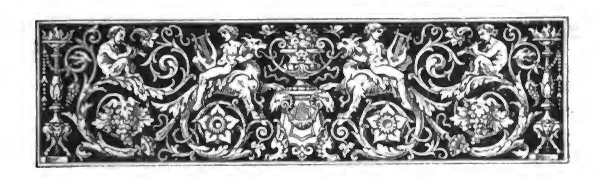
Die Situation ist deutlich: Bourget, an dessen Beispiel sich der moderne Geschmack erst auf sich selbst besann, vereitelt uns den Frieden im Naturalismus. Der Naturalismus, aus dessen Gewohnheit sich der moderne Geschmack eine Serie von Bedürfnissen entnahm, vereitelt uns den Frieden im Bourget. Es gilt, allen beiden zu genügen und dadurch alle beide zu überwinden.

Es gilt einen Bourgetismus, der vor den naturalistischen Geboten besteht. Es gilt einen Naturalismus, der vor den psychologischen Bedürfnissen besteht. Es gilt aus dem Bourgetismus und aus dem Naturalismus heraus eine neue Formel der neuen Psychologie, in welcher beide aufgehoben, mitsammen versöhnt und darum in ihrem rechten Gehalte erst erfüllt sind.

Diese Tendenz ist die Signatur der neuen Phase, in welche die Litteratur eben jetzt mit diesem jähen Ruck eingelenkt hat.

Und in dieser Phase werden zum erstenmale die Dekadents aus der privaten Diskussion innerhalb des Metiers zu öffentlicher Rolle gelangen: denn während Bourget in der überlieferten Form den neuen Gehalt ausbreitete, da bereiteten sie, die Huysmans, die Rod, die Rosny einstweilen, aus Stendhal und den Goncourts herüber, die neue Form für diesen Gehalt, den sie selber noch gar nicht hatten.





Die Rätsel der Liebe.

Mme. de Tillières liebt den Grafen Poyanne und ist von ihm geliebt. Ein reines und schönes Verhältnis, dem nur die Weihe der Kirche fehlt, um auch äußerlich das Muster einer Ehe zu werden. Ein keusches, in Leiden erprobtes, durch die verhaltende Scham noch gesteigertes Gefühl. Und ein standhaftes Gefühl: seine Treue widersteht den kundigen Künsten Casals. Der erotische Virtuose kann sie seiner Liebe zwingen, aber er kann ihr die andere Liebe nicht entreißen. Sie liebt alle beide, den einen aus dem Gefühle, den anderen aus den Sinnen, und liebt mit allen beiden, verlogenen Ungehorsams gegen ihre Triebe nicht gewöhnt, und nicht von dem einen noch von dem anderen kann sie lassen: sie braucht alle beide. So flüchtet sie in's Kloster: le couvent, c'est l'alcool pour les femmes romanesques.

Dieses der Inhalt von Bourgets neuem Roman.*) Man sieht es auf den ersten Blick: das Ereignis ist ihm Nebensache. Aber auch die Charaktere sind ihm Nebensache. Keine besonderen und komplizierten Naturen, um-

ständlich auseinander- und zusammenzusetzen, sondern er wählt mit auffälliger Absicht einfache und gemeine Durchschnitte, tägliche Typen, die jeder kennt: die anständige Frau der guten Gesellschaft, die sich den Luxus der Tugend wie eine andere Seebäder gestattet, weil die stille Häuslichkeit ihr wohl thut, man könnte sagen: aus Nervosität, weil die jähe Größe des Lasters sie erschreckt und ihre heikle und zimperliche Gesundheit den Strapazen der Galanterie nicht gewachsen ist; den doktrinären Idealisten, borniert im Überschwange der Gefühle und aus Redlichkeit selbstlos bis zur Albernheit, der vom Leben nichts weiß und nichts wissen will von ihm, um nur um jeden Preis seine gläubige Hoffnung zu bewahren; den naiven Wüstling mit dem in aller Wollust unverwindlichen Heimweh nach der Unschuld, der über seine wohlassortierte Sammlung von Maitressen im Argot der Dirnen denkt und dem doch vor jedem reinen Frauenblicke gleich wieder die Nachtigallen im Herzen schlagen; die üblichen Stammgäste jedes Salons, mit einem Wort, deren seelische Verfassung jedem geläufig ist: nach der Schablone, wenig individualisiert.

Eine gewöhnliche Geschichte zwischen gewöhnlichen Leuten, aber ein seltsames Problem, das mancher erlebt, aber noch keiner formuliert hat. Darum handelt es sich ihm, darum ganz allein, um diesen Zwiespalt in der Liebe, daß die Begierde der Seele sich mit der Begierde des Leibes nimmermehr verträgt. Das will er gestalten: die zarten Bildchen von Salon und Straße, en gouache, sind nur Verkleidung, Zierrat, Füllsel.

Das ist eine große Neuerung, die Probleme der Gefühle anzugreifen, eine Besonderheit der Moderne,

*) Un coeur de femme. Bei Alphonse Lemerre.

seit Balzac und Stendhal. Vordem begnügte sich die Litteratur mit den Thatsachen der Gefühle, deren Wesen und Weise vorausgesetzt wurden, und deren bewegende Kraft nur die Handlung führen oder die Charaktere bestimmen sollte. Man setzte einfach: „die Liebe“, und nun ging es durch viele hemmende oder förderliche Ereignisse nach einem lustigen oder traurigen Ende, oder es entwickelten sich im Zeichen dieser Leidenschaft ein standhafter oder ein schwanker Charakter; aber das Gefühl selber wurde gar niemals durchforscht, untersucht, zergliedert, um ihm den Prozeß zu machen und seinen Steckbrief aufzunehmen.

Jetzt ist es umgekehrt. Was jenen die Hauptsache war, die Spannung rascher, reicher und bewegter Handlung und die Versammlung seltener, bizarrer Charaktere, das achten wir gering. Das Werkzeug von einst, zur Gestaltung des Gegenstandes, ist selber jetzt Gegenstand geworden, das Mittel zur Bewegung und Leitung des Vorwurfes selber Vorwurf, und eine neugierige, unerbittliche, rastlose Enquete ist eröffnet worden, über alle Gefühle in der Brust des Menschen, wie sie sind, wie sie wachsen und wechseln, wie sie verlaufen. Über alle Gefühle: Neid, Geiz, Herrschsucht, Habgier, Eitelkeit — was nur den Menschen treibt und leitet; aber von der Liebe geht alle Dichtung aus und kehrt zur Liebe immer am Ende wieder zurück, wie alles Leben: die Liebe ist die große Macht, so lange sie das große Geheimnis ist.

Zuerst nahm man die Liebe, wie sie der Liebende empfindet; als ob man die Psychologie des Traumes von Träumenden oder die Psychologie des Rausches von Betrunkenen besorgen ließe: es wurde natürlich keine Psychologie, sondern bloß eine Lyrik der Liebe.

Dann faßte man das verzwickte und widerspenstige Ungetüm mit der großen Beißzange der Metaphysik und erspekulierte sich gewaltige Systeme. Dicke Bände sind vollgeschrieben worden, aber heraus kam dabei am Ende gar nichts. Nicht einmal aus Schopenhauer, obwohl ihn Frauen vorzulesen immerhin ein erquickliches, oft heilsames Vergnügen ist.

Jetzt hat man sich besonnen, daß das alles uns nicht vorwärts bringt und daß wir vorderhand nichts anderes thun können, als eine fleißige, reichhaltige, gründliche Kasuistik schaffen, die alle Wunderlichkeiten und Narreteien der Liebe gelassen verzeichnet, mit allen Knotungen und Verwickelungen, wie sie vorkommen. Es soll notiert werden, nach redlicher Erforschung, was für Wirkungen auf die Seele jeder von ihr erfährt; wenn er sie erlebt. Die Kompendien des Stendhal und Balzac sollen ergänzt, vermehrt, durch neue Beispiele kommentiert werden.

Daran schaffen wir jetzt. Die Enkel, später einmal, mögen zusehen, was sie daraus machen können: Gesetze etwa, Theorieen, oder wenigstens Hypothesen. Für uns ist es schon genug, wenn die Beobachtung des einzelnen Falles gehörig gelingt; unsere Vermutungen können wir ihr ja dann allenfalls auch noch anhängen.

Also zum Beispiel: wir konstatieren, wie Bourget in diesem Roman, wie Guy de Maupassant in „Notre Coeur"*), wie Albert Delpit in „Toutes les deux"**) — wir konstatieren den Dualismus der Liebe, daß der Leib seine besonderen erotischen Postulate hat und die Seele wieder ihre ganz anderen; und dann denken wir, von

*) Bei Ollendorf.

**) Bei Ollendorf.

unserem Experiment aus, hin und her, und erwägen manches.

Daß es mit der idealistischen Formel der Liebe hapert, das merkten wir ja längst: es steckt in ihr ein sexuelles Moment. Aber es hapert auch mit dem unduldsamen Sexualismus der Liebe: es steckt in ihr mehr als das sexuelle Moment, und eine Formel, die bloß dieses enthält, erschöpft sie nicht. Es ist dieses beides in ihr: die Sehnsucht des Geistes nach seiner Ergänzung in einem anderen zum Ganzen und diese nämliche Sehnsucht des Körpers: es trägt jede Seele ihr Ideal einer anderen in sich, mit der zusammen sie sich selber erst bewähren kann, ihr eigenes Wesen und ihre eigene Weise; und es trägt jeder Leib sein Ideal eines anderen in sich, an dem er zu sich selber erst recht erwachen kann, zur bewußten Freude an sich selbst.

Dieses gewahren wir. Mehr können wir vorderhand nicht sagen. Wir wissen es nicht zu erklären. Wir wissen nur, daß wir es so empfinden. Wir wissen nur, daß wir in der Liebe, wenn wir uns nur recht auf sie besinnen, was sie denn eigentlich begehrt, immer diese zwei Triebe finden, mit deutlicher Energie, und daß das große Los, von dem jeder träumt, ihre Erfüllungen vereinigen müsse.

Da zeigt sich nun sogleich der erste Konflikt, ganz nahe, der viele Varianten zuläßt. Es kann einer sein körperliches Ideal finden, ohne an ihm zugleich sein geistiges Ideal zu finden, oder umgekehrt: die eine der beiden Begierden bleibt unbefriedigt und wird durch die Befriedigung der anderen, mit ihr verknüpften, gerade nur zu desto heftigeren Äußerungen gereizt, so daß es eben die Befriedigung ist, welche den Unfrieden bestärkt. Oder es kann einer sein körperliches und sein geistiges Ideal finden, das eine hier, das andere dort, an zwei

Personen: theoretisch kann man dem Manne nur Glück wünschen, aber die praktische Ausübung ist manchmal schwierig. Oder es kann eine an einem ihr geistiges Ideal und dieser zur nämlichen Zeit an ihr sein körperliches Ideal finden: dann geht die Geschichte schon gar nicht mehr zusammen und wenn man dazu etwa noch ein Gegenpaar in dem verkehrten Verhältnis denkt und dann noch die beiden Paare untereinander erotisch verbindet — etwa, daß Herr A Frau B geistig liebt, Frau B es ihm aber nur körperlich erwidert; Herr A¹ Frau B¹ körperlich liebt, die es ihm aber nur geistig erwidern kann; und zudem Herr A und Frau B¹ sich wechselseitig körperlich und Herr A¹ und Frau B sich wechselseitig geistig lieben — ein verzwickter Roman, und mehr fin de siècle, kann schon nicht mehr ausspintisiert werden. Kombinationslustige Fantasie hat da noch schöne Aufgaben.

In dem Stadium dieses Konfliktes ist heute die erotische Litteratur. An ihm schreibt sie herum, ihn wendet sie hin und her und nichts als immer nur wieder ihn drückt sie aus, immer wieder in neuen Erlebnissen. Es wird noch einige Zeit dauern, bis sie ihn ausgeschöpft hat.

Aber sie muß aus ihm notwendig auf einen zweiten Konflikt geraten, der in dem ersten verkapselt liegt und herausspringen wird, wie sie nur einmal auf seinen Grund stößt: das ist der Konflikt, daß unsere Organisation, weil sie das leibliche und das geistige zu einem einzigen vereinigt, auch die Vereinigung der beiden Ideale in der nämlichen Erfüllung verlangt und daß die Organisation der beiden Ideale den Verein ihrer Realisierungen verwehrt, indem jedes das andere aufhebt.

Die Diskussion streift jedesmal diesen zweiten Konflikt, wie sie nur den ersten deutlich formuliert. Auguste Filon

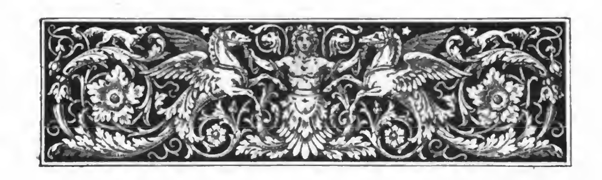
hat neulich aus jenen letzten Romanen Bourget's und Maupassant's diese Moral gezogen: Par conséquent, la bigamie sera l'état normal de celle qui n' aura pas rencontré, dans son mari ou dans son amant, un grand coeur uni à un petit polisson, et de celui qui n' aura pas trouvé, dans sa femme ou dans sa maîtresse, un ange et une chienne. Und Colombine hat die Quintessenz des Delpit'schen so gefaßt: „ce voeu de tant d'amants, de doubler l'amie, serrer tour à tour contre son coeur la créature perserve, savante en baisers, qui invente des caresses neuves, galvanise la chair et ranime le desir dans l'épuisement; et la chaste compagne, yeux limpides et lèvres closes, qui nous entraîne dans le rêve immateriel où l'âme se purifice et se repose."

Man braucht ein einziges Mal eine solche Formel seiner Begierde zu hören, und man begreift, daß sie nicht erfüllt werden kann.

Dann wird die Geschichte nun gar erst lustig. Dann erhält die erotische Litteratur dieses Thema, daß die Liebe so lange unbefriedigt bleibt, bis sie nicht verwirklicht, was nicht verwirklicht werden kann. Welch funkle Perlenschnur von Paradoxen, wenn erst einmal dieser zweite Konflikt in den Roman dringt!

Daß sich das Leben auch wieder mit diesem Konflikt, wenn er dem allgemeinen Gemüte bewußt wird, irgendwie abfindet, darum ist mir nicht bange. Das Leben hat für Lösungen des Unlösbaren ein ganz merkwürdiges Talent. Aber die armen Schriftsteller, die werden, wenn die Litteratur in diese Phase des erotischen Problems tritt, die werden dann wirklich die Seiltänzer und Akrobaten werden müssen, mit denen sie der alte Barbey d'Aurevilly zu vergleichen liebte.





Die Epigonen des Marxismus.

Der Aufsatz des Herrn Paul Ernst, über die Frauenfrage*), ist ein Dokument, das man sich aufheben muß. Nicht leicht ein anderes kann die Anklage gegen den Sozialismus wirksamer beweisen, die Anklage auf Verfall und Selbstzersetzung. Dieses Urteil wird jetzt freilich noch besteinigt werden; aber seiner beharrlichen Wahrheit kann das nichts anhaben.

Ich spreche natürlich bloß von dem wissenschaftlichen, nicht von dem politischen Sozialismus. Das Schicksal des praktischen Sozialismus hat mit dem Unglücke des theoretischen nichts zu schaffen. Sie sind unabhängig neben einander: die Löhne der Arbeiter können immer noch steigen, wenn auch die Werte der Marxisten sinken.

Aber dieser Marxismus beißt sich heute in den Schwanz und wird bald von hinten, wenn er noch lange weiter knuspert, am Ende sich selber aufgefressen haben, mit Stumpf und Stil. Er ist aus einer kritischen Methode zur Ordnung der Erfahrung ein dogmatisches Axiom als Ersatz der

*) In „Freie Bühne für modernes Leben", Mai 1890.

Erfahrung geworden. Und seit er sich so sein Instrument zum Prinzip konstruiert hat, ist er selber aus einem Prinzip der Moderne zum Instrument einer Klique verkommen. Es widerfährt allen Schulen immer das gleiche, überall: an den Schülern gehen sie zuverlässig zu Grunde, und Herr Ernst und Herr Kautsky und überhaupt die ganze Epigonerei verhalten sich zu Marx, den sie einem verderben, wie Herr Schulze zu Bastiat, wie Herr Bouguerreau zu Prudhon, wie Herr Neßler zu Weber, genau ebenso.

Ich will das hier nur einmal signalisieren. Es ist mir gar nicht bange, daß sich nicht bald auch gegen diese neue Sklaverei irgend ein freier Mut irgendwo fände, ihr den hohlen Kürbis abzuschlagen, den sie sich zur fürchterlichen Meduse zurecht geschnitzt hat. Der wird diesen Aufsatz von Ernst nicht versäumen dürfen, sein Richtbeil an ihm zu schärfen.

Herr Ernst ist nämlich offenbar ein ausgezeichneter, geprüfter und summa cum laude befundener Discipel, der alle Grade gründlich durchgemacht und sich durch alle umständlichen Weihen bis in die letzte esoterische Geheimwunderlehre hinaufgeläutert hat; er weiß jetzt alles und ist bibelfest für alle Zeiten. Wie man in ihn oben die lumpigste Zehn-Pfennig-Frage hineinwirft, gleich kommt unten unfehlbar ein langes Kapitel marxistischer Weisheit heraus; ein vortrefflicher und verläßlicher Mechanismus, der niemals versagt.

Er ist nicht Marxist, nein, sondern Marxistist — so muß man es nennen. Diese unterscheiden sich, indem die Marxisten nach dem Beispiele des Meisters seinen aus der Geschichte erlauschten Schlüssel zum Aufschlusse der beharrlich gesammelten, durchsuchten und verglichenen Dokumente verwenden, während die Marxististen — alles andere weg-

strichen, geächtet und verbannt — aus diesem wunderkräftigen Zauberschlüssel selber heraus eine neue Welt der ihnen jeweilig bequemen und ihren Absichten gehorsamen Dokumente konstruieren. Sie nähren sich von dem Besteck, mit dem die Marxisten die Nahrung nahmen.

Also z. B. die Frauenfrage. Ich erinnere mich im Augenblicke nicht, ob Marx darüber geschrieben. Aber ich sehe deutlich sein Verfahren, wie er sich anstellen müßte. Er hätte, von einem Segment des Lebens zum andern, aus eifrigen Dokumenten, die jedem typische Frau, und aus ihrem Vergleiche das Typische an ihr gesucht, das Milieu konstatiert, aus welchem solcher Typus sich entwickeln konnte und entwickeln mußte, und durch seine materialistische Methode am Ende einmal mehr die zeugenden Ursachen in den ökonomischen Böden aufgedeckt, den ewigen Zusammenhang zwischen der materiellen Grundlage und dem geistigen Reflexe. So hätte er aus der Großbürgerin und der Kleinbürgerin und der Arbeiterin heraus endlich jenes Weib erhascht, auf dem sie von der Ökonomie geformt, über welches sie von der Produktion gezogen sind.

Die Marxististen machen die Geschichte weit flinker. Sie holen lieber die Dokumente selber gleich aus der zum Dogma ausgerufenen Methode: die Frauenbewegung des Nordens ist von „Bürgern" getragen, alle „Bürger" sterben ab: „also" — nicht etwa: „deshalb" — „also" muß die nordische Frauenbewegung von selber absterben und geht uns gar nichts an, quod erat demonstrandum. Womit man früher erklärte, daraus wird jetzt bewiesen.

So bringt man sich die Probleme dieser Frauenbewegung weg. Nur freilich, man bringt damit die Frau überhaupt weg. Wie man schon früher den Menschen wegge-

bracht hat: das ist, am Ende, das unvermeidliche Resultat dieser ebenso billigen, als bequemen Schablone.

Bei Marx, wie bei Taine und Zola, ist der Mensch ein Stück Fleisch. Dieses Stück Fleisch hat seinen Ausdruck, den Geist. An diesem Geiste arbeiten die Wirkungen der Umwelt und formen und füllen ihn. Jeder einzelne, so, ist der natürliche Mensch, wie er sich aus dem Leibe seiner Ahnen ererbt hat, plus dem ökonomischen Menschen, wie er sich aus seinem jeweiligen Verhältnisse zur Natur gestaltet hat. Der ökonomische Mensch richtet sich den natürlichen Menschen jedesmal ein.

Bei dem Marxististen ist der natürliche Mensch auf einmal verschwunden und nur der ökonomische bleibt. Nur die Wirkungen der Umwelt personifizieren sich in fügsamen und geduldigen Puppen, in welchen, außer dem ökonomischen, sonst kein Leben ist. Ich finde das eigentlich reizend, daß das achtzehnte Jahrhundert an dem Menschen den Bürger und Arbeiter vergaß, und das neunzehnte ist auf dem besten Wege, an dem Bürger und Arbeiter den Menschen zu vergessen: so herrlich hoch turnen die Akrobaten des naturwissenschaftlichen Denkens auf den Trapezen ihrer Dogmatik empor, daß sie vor lauter Materialismus am Ende die Materie des Leibes, ihren Beitrag zur Bildung des Geistes, nicht mehr sehen, und alle Menschen zu Symbolen ihrer Wirtschaft verspiritualisieren.

Wir sind damit, auf dem Umwege über so viel Natur und Geschichte, am Ende glücklich wieder zur naiven Psychologie des vorigen Jahrhunderts zurückgekehrt. Adam Smith konstruierte sich aus den bürgerlichen Bedürfnissen einen „natürlichen Menschen“, an welchem jede Spur der Klasse verschwand; diese Ideologen von heute konstruieren sich aus den proletarischen Bedürfnissen einen „Klassen-Menschen“,

an welchem jede Spur der Natur verschwindet. Das Verfahren ist das gleiche: in eine leere und tote Form werden, das eine mal als „angeborene Triebe“, das andere Mal als „Triebe des Milieu“, alle Wahrnehmungen an der Seele gesetzt, welche man gerade nötig hat und brauchen kann; den lebendigen Menschen erwürgen sie alle beide.

Nehmen wir einmal irgend ein Weib her, um es auseinander zu legen, in alle Elemente. Da ist, an der Fläche zunächst, das Weib aus dem Milieu, die Wirkung aus den Bedingungen ihrer Klasse. Da ist dann, tiefer bereits, oft versteckt und vor sich selber verheimlicht, ein zweites Weib aus der Vergangenheit, die Wirkung aus der Weise aller Ahnen. Da ist ganz unten am Ende, im letzten Grunde, als das eigentliche Ziel aller arbeitenden Kräfte, in welchem sie sich auszudrücken suchen, das Milieu und die Vergangenheit, wetteifernd alle beide — dieses dritte Weib ist aus dem Fleische, die Wirkung aus der Besonderheit des Geschlechtes. Und dieses dritte Weib ist erst die „Frau“, die Frau an sich, welche bleibt in allen Wechseln der ungeduldigen, neuerungstollen Geschichte, und von ihr erst beginnt die Frauenfrage überhaupt, das schaurige und tödliche Rätsel, welches die Gewalt löst.

Es ist das charakteristische an der proletarischen Frauenbewegung in Deutschland, daß sie überhaupt gar nicht bis zur Frauenfrage kommt, zu dem an der Frau einsam Besonderen, sondern sich um zufällige Tagesfragen bewegt, welche die heutige Ökonomie einigen Frauen anhängt. Sie ist eine Arbeiterbewegung, deren Arbeiter nur zufällig Arbeiterinnen sind. Aber das gemeinsame aller Frauen, welches, der besondere Geist ihres besonderen Fleisches, unter der Arbeiterin, unter der Bürgerin, unter der Bäuerin ihre eigentliche Natur ausmacht und durch die Gleichung

der Frauen unter einander und mit dem Manne erst zu lautem Konflikte herausgetrieben würde, das verfehlt sie. Sie verfehlt es, indem sie, unfähig, sich über die historischen Kategorieen zu erheben, in der Klasse borniert bleibt, und von dem Stande der Gegenwart aus, weil unter den ökonomischen Zwängen der Mann Unmensch und die Frau Unweib werden kann, schnellfertig das Menschliche und das Weibliche überhaupt aus der Wirklichkeit streicht. Wie garstig aber solche „falsche Abstraktion“ ist, das weiß Herr Ernst sehr hübsch auseinander zu setzen.

Ich wünsche die Befreiung der Frau und ihre Gleichung mit dem Manne aus tausend Gründen. Ich wünsche sie aber auch aus theoretischer Neugier, weil erst, wenn wir ihr die Großbürgerin nnd die Kleinbürgerin und die Arbeiterin abgezogen haben werden, die Frau selber zum Vorschein kann, ihr natürliches Wesen. Ich möchte alle anderen Differenzen, welche die Geschichte gehäuft hat, zwischen Mann und Frau entfernen, um jene große und ewige endlich herauszukriegen, rein handgreiflich und durchschaulich, welche die Natur in ihren Körper gesetzt hat.

Von dieser eigentlichen Frau können wir heute nichts wissen, weil sie niemals die sozialen Hüllen von sich wirft, und ihre natürlichen Triebe können wir heute nicht richten, weil sie immer mit sozialen vermischt sind. Sie ist für uns das große X, schaurig hinter starrem Schleier. Wir können nur raten und ahnen.

Jeder rät nach seiner Erfahrung und seinem Instinkte. Erraten wird's wohl keiner, vorderhand wenigstens. Aber wenn wir unsere Vermutungen sammeln, austauschen und vergleichen, vielleicht nähert uns das dem Rätsel der Gesellschaft und sicher entfernt es uns vom Leide des Einsamen.

Ich will ganz kurz meine Empfindung sagen, wie ich es mir zurecht lege, und wie ich mir am Weibe das geschichtlich Gewordene vom natürlich Seienden scheide. Manchen Mann wirds verwundern, jede Frau wirds verdrießen. Und so was lasse ich mir nicht so leicht entgehen.

Ich denke mir das so. Ich scheide am Weibe das geschichtlich Gewordene vom natürlich Seienden: die Sklavennatur, aus ihrer Haltung in der bisherigen Geschichte, von ihrer Geschlechtsnatur, aus dem ihr eigentümlichen Leibe. Jene erklärt mir vieles: sie erklärt das Betrügerische an der Frau, daß keine ein Wort hat, die Freude an verschmitzten Listen, die Wollust in der Lüge als ihrem heimatlichen Element, außer welchem sie sich unsicher und krank fühlt; sie erklärt ihre Demut vor dem Brutalen und ihre Hingebung an das Rohe, das einzige Gesetz, welches sie anerkennt; sie erklärt ihre Beschränktheit im Persönlichen, aus welchem sie die scheue Angst der täglichen Gefahr niemals zum Allgemeinen herausläßt, und die Unfähigkeit, selbst im wütigsten Taumel der durchstürmten Sinne auch nur einen einzigen Augenblick jemals den Egoismus zu verlassen. Aber diese, die jetzt anfängt, ihre Geschlechtsnatur kann ich mir nicht erklären.

Bis dahin nämlich, bis an diese Stelle, bis zum Zusammenstoß mit dem natürlichen Weibe und der weiblichen Natur geht alles vortrefflich. Es mag bisweilen schon ein bischen ungemütlich werden, aber ich kann darüber hinweg, weil ich es begreifen und mit der Vernunft begleiten kann. Aber hier beginnt das Schaurige, weil hier das Unbegreifliche beginnt, welches sich meiner Vernunft schlechtweg versagt.

Und hier, darum, beginnt für mich, an der eigentlichen Frau, die eigentliche Frauenfrage, die freilich jene weisen Gerne-Märxe überhaupt nicht einmal bemerken, das ewige

Problem zwischen dem Mann und der Frau, welche sich nimmermehr fassen können, das Fremde und das Andere am Weibe, in das keiner hinein, über das keiner hinaus kann, das Sphinxische, welches durch die Jahrhunderte foltert, das Grauenhafte, daß der Maun niemals auch nur eine einzige Frau begreift, sondern jede, wie er ringe, wie er werbe, wie er flehe, immer nur als ein glattes, fischiges Ungeheuer empfindet, das ihm entschlüpft, während die kalten Nerven schaudern. Armand Silvestre hat das einmal glücklich geformelt: „Ich habe mir nie vorstellen können, daß die Frau wirklich bloß das Weibchen vom Manne sein sollte.“ Wir fühlen sie als eine verschlossene Welt, von der wir nichts wissen können, in die wir nicht dringen können, die unsere Organe uns versagen.

So empfinde ich die Natur des Weibes, welche unter dem Wechsel ihrer sozialen Erscheinungen verharrt, als ein mit der männlichen nimmermehr Aussöhnliches und Vergleichbares, mit welchem außer dem Kampfe kein anderes Verhältnis jemals gedacht werden kann; und dieses, welches jeder erfährt, jedesmal, wenn er an das Weib gerät, sehe ich als das eigentliche Problem zwischen Mann und Frau, daß ihre Körper von einander nicht lassen und ihre Seelen mit einander sich nicht verbinden können, und daß die Spaltung der Geschlechter, welche die Liebe täglich erneut, täglich auch den Haß erneuen muß.

Es ist aber nicht als Theorie, sondern es ist bloß als Instinkt, daß ich das behaupte.





Die Tragödie der Tragödin.

Das ist das Erfreuliche und muß uns mit dankbarem Stolze erfüllen, daß wir alle diese ganz vortreffliche Bildung besitzen. Die Ahnen waren den krummen Irrungen mancher trügerischen Sehnsucht überlassen; wir wuchsen unter der Zucht des klaren, zuversichtlichen Verstandes. Vor den Ausschweifungen ins Phantastische der Romantik bewahrt uns der praktisch gewordene Geist des Jahrhunderts und der Versuchung schöner Lügen widerstehen wir standhaft. Von sicherer Lebensweisheit, der man sich vertrauen kann, und der gereiften Einsicht in das Wirkliche ist unser Temperament gezügelt und zu jener blauen Blume, in den schweifenden Wolken über der Welt, verirrt sich kein Wunsch mehr. Den Zauber der Illusion haben wir überwunden und zum Behagen sich mit guten Thaten in der Wirklichkeit einzurichten wurde die Losung unseres besonnenen Geschlechtes, das weiß, was es kann, und darum kann, was es will.

Wir sind so ungemein verständig.

Es hört sich wunderschön an und wird, bei passender

Gelegenheit, wenn das Quartal sich wendet, leicht in leitenden Artikeln zu wohlthätiger Wirkung gebracht, welche behagliche Ofenwärme und den anheimelnden Geschmack der bürgerlichen Küche verbreiten und manchen Abonnenten fangen, dem die Gemütlichkeit friert. Nur kann es bedauerlicherweise passieren, daß Unerfahrene ernsthaft glauben, was doch nur von lüsternen Schleichern und den Eunuchen der Phantasie geheuchelt wird, zur allgemeinen Beruhigung in einem vergnüglichen Wahne. Das nehmen einige ernst und meinen, man könne wirklich vom bloßen Verstande im Wirklichen leben.

Damals, jenes beneidenswerte Geschlecht, das heute verlacht wird, verschloß sich vor der Wirklichkeit im Traume; wir haben den Traum mit der Wirklichkeit getauscht. Das Glück in den frommen Lügen der Väter ist verscheucht; wir wandern nach der Wahrheit. Aber das Glück, freilich, begehren auch wir, immer noch das gleiche, alte Glück; nur hat's uns nach seltsamen Werkzeugen verschlagen.

Dieses ist das große Problem der Zeit, das Bedürfnis des Glückes, welches die anderen drinnen im Traume erfüllten, nun draußen in der wachen Wahrheit zu bewähren.

Die natürlichen Illusionen, welche unser Wahrheitsdrang nicht vertrug, haben wir zerstört; und nun zerstören uns, welche unser Glücksdrang nicht entbehren kann: die künstlichen Illusionen.

* * *

Ich sehe die ermordete Wisnowska vor mir, die große Tragödin der Polen. Ich habe sie nie gekannt, aber ich sehe sie unvertreiblich vor mir, ein bleiches Gespenst, und es rieselt Blut. Ich sehe sie so unsäglich nahe und deutlich vor mir, in schwesterlich vertrauten Formen, als hätte täg-

lich mein thränender Blick in ihr brennendes Auge getaucht und mein erbarmter Kuß ihre schwüle Lippe gestreift.

Ich muß immerfort an sie denken, immerfort, wie ich mich auch wehre und nach dem Heiteren flüchten möchte, immerfort in unabweislichen Gesichten, und sie wächst mir, in gesteigerten Phantomen, überwächst mich zum Symbol, zum Symbole dieser ganzen Zeit.

Ich sehe das Kind und in die reinen Träume der keimenden Jungfrau, wie sie gut war und den Wünschen vertraute. Da mag sie wohl, in dem frohen Glauben an die Sehnsucht des Glückes — später mag sie wohl manchmal dieser Knospenstunden gedacht haben, als ob das damals das Glück gewesen sein könnte. Aber es ist für unser der Einbildung entwendetes Geschlecht im Frieden der hoffenden Idee kein Verweilen; es verstößt uns hinaus in die Wahrheit und von der spröden Deutlichkeit der wirklichen Dinge fordern wir die vermessenen Wonnen der phantastischen Begierden.

Und ich sehe das aufgeblühte Weib, von der wilden unheimlichen Schönheit, welche die lange Vertraulichkeit des Schmerzes schenkt, und die versunkenen Lippen von der müden Folter des Ekels zerknittert, sehe diese entzäumte, hoffnungswunde Hetzjagd durch den letzten Wahnsinn aller Genüsse, rastlos weiter, mit wankenden, in Geißelungen immer wieder aufgerafften Nerven, rastlos weiter hinter den weichenden Scheinen des verlorenen Paradieses, bis an die letzten Freunde der Menschheit. Und immer wieder, wenn sie versinken will, winkt ein neues Großes, winkt ein neues Schönes, winkt ein neues Gutes und immer wieder, wie sie den ermatteten Ritt ihm nähert, ist das Große niedrig und das Schöne ist gemein und das Gute ist Verrat und nichts bleibt immer am Ende als diese in Gram und Abscheu

wachsende Versicherung, daß es kein Großes, kein Schönes, kein Gutes giebt und daß man nicht leben kann ohne das Große, ohne das Schöne, ohne das Gute — diese sporenblutige Versicherung vorwärts, hinüber nach den letzten Freunden der Menschheit, die sich erbarmen. Dort versank sie, in den künstlichen Illusionen, in den irdischen Paradiesen, in Absynth, Opium, Morphine.

Und ich sehe sie in der Rüstung des Todes, da das Werk der Wirklichkeit an ihr vollbracht ist. Mit gelben Rosen hatte sie die entknoteten Locken bekränzt, Hochzeit zu machen mit dem Glücke. Dann versammelte sie auf den welken Nerven ein letztes Mal das bischen Güte, das die Wirklichkeit gewährt, aus Unzucht und Trunkenheit, und ergab sich dem heilenden Morde.

Wild und wüst ist sie gestorben, im Opiumrausch und nach verworfener Wollust. Die anständigen Komödianten ihres Theaters versagten ihr das letzte Geleit; einsam haben sie sie irgendwo verscharrt; kein Freund weinte an ihrer Bahre. Aber blasse Blumen, barmherziger als die Menschen, werden den heißen Balsam ihres Duftes auf ihren langen Schlaf neigen und der Wissende des Lebens erkennt das schaurige Mal über der Gruft, das in den milden Winden schimmert: Ta-twam-asi!

* * *

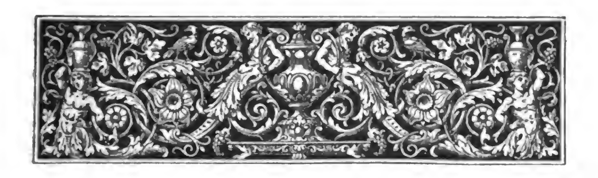
Wir aber feiern Feste. Könige, dem Schmerze in Tollheit entlaufen, morden sich; Prinzen, an denen die letzte Hoffnung der Völker lehnte, flüchten vor dem Grauen des Lebens; der Wahnsinn schleicht um Paläste und Hütten. Aber wir feiern Feste. Wir haben nicht Zeit, die grimmige Handschrift an der Wand zu achten, die täglich erneut wird. Wir feiern biereifrig begeisterte Feste.

Und wehe, wenn aus dem schrillen Föhn, unter welchem

die Welt bricht, sich einmal ein leiser Seufzer in das Bekenntnis der Kunst verschlägt! Da wird über „peinliche“ Verirrungen ins „Übertriebene“ mit straffem Tadel anklägerisch vermahnt und über den ausschweifenden Künstler, der sich nicht zu „zähmen“ weiß und der „inneren Läuterung“ leider entbehrt, ist unter kaltem Bedauern ein allgemeines Schütteln des Kopfes. Denn dieses wenigstens, wenn schon einmal dieses ganze Geschlecht in Fäulnis und Moder zu versinken bestimmt ist — wenigstens sollen die in die grauen Leichenfelder nachrückenden Barbaren nichts davon merken, daß es uns den Humor verdrossen hätte, und „fesch und munter“ wenigstens wollen wir verkrachen!

Es gab noch kein lustigeres Jahrhundert, als seit der Mord alle anderen Sporte verdrängt, und es trottet sich immer herrlicher über den Globus, aus dem sie die Lüge verscheucht haben und das — Glück.





Buddhismus.

Diesen Frühling lief ganz Paris nach der Sorbonne, die buddhistischen Vorträge Léon de Rosny's zu hören, über die heiligen Gesetze des Cakya-Mouni. Gelehrte und Weltleute saßen in einträchtiger Andacht beisammen und in dem bunten Gemisch von berühmten und berüchtigten Namen war, wie vor dem Grand Prix, ein knisterndes Froufrou der jüngsten Sommermoden. Damals verlautete es in der großen Menge das erstemal, daß Paris längst über die dreißigtausend Buddhisten zählte, und Rosny durfte die schlichte, aber wirksame Reklame wagen: Tous n'acceptent pas l'étiquette, mais la croyance est très repandue.

Dem neuen Glauben dient eine reiche Litteratur. Mit der magie pratique des Jules Lermina wird die Neugierde der Laien gekitzelt; dem einmal erweckten Eifer helfen die histoire des religions de l'Inde des L. de Milloué und die histoire de la littérature hindoue Jean Lahor's, des Dichters der Illusion*), weiter. Den so befestigten Proselyten erhalten dann die Aurore, eine Monatsschrift unter

*) Bei Lemerre.

der Leitung der duchesse de Pomar, und der Lotus, eine theosophische Revue der comtesse d'Adhémar und der Madame Blavatsky.

In England zeigt sich die gleiche Erscheinung, der nämliche wachsende Anhang gerade in der Aristokratie der Geburt, der Bildung und der Lebensweise, der nämliche fragende Zudrang der Laien, der nämliche opferbereite Glaubenseifer der neuen Apostel; die drei führenden Blätter sind: der Theosophist des H. S. Olcott, der Path des William Q. Judge und der Lucifer von Mabel Collins.

In längstens einem Jahre, glaube ich, werden wir die Bewegung auch in Deutschland haben. Einzelne Werbestellen sind schon errichtet, die rührigste unter dem agitatorischen Temperament Friedrich Ecksteins in Wien. Der Buddhismus wird voraussichtlich in die nächste Phase auch unserer geistigen Entwicklung mit Lärm und Streit sich einmischen: denn wenn es unsere Gewohnheit ist, uns immer hinter den Neuerungen der Kultur ein bischen zu verspäten, so ist es auch wieder unsere Gewohnheit, nachher durch verdoppelten Fanatismus die Versäumnisse wieder gut zu machen.

Man wird um die Frage nicht herum können, wie denn diese alte Botschaft vom Ganges plötzlich zu solchen europäischen Ehren kommen und wie es dem Königssohne aus dem Stamme der Sakyas gelingen konnte, nach der Eroberung von 740 Millionen morgenländischer Seelen in Tibet, Siam, Annam, China und Japan auch noch den Boulevard zu erobern, die Hochburg der abendländischen Kultur, zwischen Tortoni und der rue Drouot.

Man wird aber die rechte Antwort verfehlen, wenn man sie in dem Inhalte der buddhistischen Lehre sucht und die Bedeutung ihrer Elemente auf ihre Wirksamkeit prüft. Wer auch die Wahrheit des Buddhismus bewiese, der hätte sich

darum dem Rätsel seiner letzten Erfolge noch nicht genähert. Wenn er wahr ist, dann ist er es doch schon seit so vielen tausend Jahren gewesen.

Man wird die Antwort vielmehr außerhalb seiner Argumente suchen: nicht in der Zwingkraft, Schlagfertigkeit und Unwiderstehlichkeit seiner Lehre, sondern in einer besonderen Prädisposition, Zuneigung und Empfänglichkeit seiner Schüler; vielleicht, ohne die Wahrheit oder auch nur eine Wahrheit zu sein, vermag er dem modernen Bedürfnisse etwas zu bieten, was es einmal nicht entbehren will und sonst überall vergeblich verlangt hat.

Für diese Prädisposition sind viele Zeichen da.

Die drei großen Romane Paul Bourget's, „Mensonges“, „Le disciple“, „Un coeur de femme“*), enden im Kirchlichen. Sie werben für kein Dogma; man kann nicht einmal sagen, daß sie religiösen Geistes sind. Aber in der Ergriffenheit der Stimmung, welche sie zuletzt hinterlassen, bleibt nichts mehr möglich, als nur sich mit flehenden Küssen an tröstende Priesterhand zu klammern und zu weinen, nichts als zu weinen immerfort, bis ins Verlöschen des Bewußtseins, und sich zu ertränken in Thränen.

Jean Richepin, der freche Sänger der „Chanson des Gueux“ und der wilden, cynischen „Blasphèmes“ und Maurice Bouchor, der zügellose Stürmer der „Chansons joyeuses“ und der „Contes parisiens“ spielen mit den schmächtigen Marionetten der rue Vivienne die Geschichte des Tobias, ein sanftes, gottesfürchtiges Mysterium. Sarah Bernhardt, die geniale Psychologin der verbrecherischen Liebe, verläßt die Theodoren, Feodoren und Cleopatren, um mit brünstiger Inbrunst den keuschen Gürtel der Magd von Domrémy zu nehmen, und erschauert von frommer Wollust unter dem

*) Sämtlich bei Lemerre.

Gewand der Mutter Gottes, in der Passion des Edmond d'Haraucourt, der einst die wüste „legende des sexes“ gewagt. Und hoch oben selbst im Herzen des fröhlichen Montmartre, wo sich um den schwarzen Kater alle Ausgelassenheit der Jugend schart, da wallt jetzt — in Fragerolle's „Marche à l'Etoile“ — über diese zierliche Bühne der chinesischen Schatten, vor welcher sonst Kokotten erröteten, jeden Abend die leidende Menschheit, ein langer Chor von Hirten, Bettlern und Fischern, mit Hosianna dem Sterne nach, zur Krippe, und über den Spöttern liegt Andacht.

Man findet die gleiche Note, aus zerknirschter Reue und einer irren, steuerlosen Sehnsucht wunderlich vermischt, auch in der Malerei. Puvis de Chavanne, Cazin, Carrière haben den Wandel nach dem Schmachtenden, Zärtlichen und Schmerzlichen begonnen, in sanften, verwischten, erblassenden Tönen. Ihr Erfolg hat unter den Jungen eine wahre épidémie de langueur angerichtet, wie André Michel es neulich einmal nannte; es wird nur das Intime, Delikate und Leise aufgesucht und man streichelt sich an weichen und gebleichten Harmonieen.

Man denke nun bloß noch an den Hypnotismus und Spiritismus. Man denke an die Heilsarmee. Man denke an die Kreutzersonate.

Es ist überall, wohin man auch horche, in der gegenwärtigen Kultur das nämliche Motiv. Anatole France hat es eine profonde tristesse epicurienne genannt, auprès delaquelle l'affection du croyant semble presque de la joie. Und man könnte dieser ganzen Zeit den seufzenden Vers Verlaine's, des Meisters der Decadence, als Motto überschreiben:

„C'est vers le Moyen-Age énorme et delicat
Qu'il faudrait que mon coeur en panne naviguât,
Loin de nos jours d'esprit charnel et de chair triste.“

Dieses ist die Stimmung, aus welcher die buddhistische Mode hervorgeht.

Es muß aber noch untersucht werden, ob diese Stimmung im Geiste wurzelt oder anderswo. Es könnte sein, daß die überlieferte Denkweise der neuen Lebensweise nicht mehr genügt — und daher diese bangende Sehnsucht nach dem Inconnu, welches denn nichts weiter als eine neue Anschauung von der Welt wäre, ein neues philosophisches System, da sich die anderen verlebt haben. Ich glaube aber, Maurice Barrès verfehlt den Sinn der Zeit, wenn er ihn mit dieser Formel zu fassen hofft: Surtout nous avons repris goût aux regions mysterieuses. Il serait grand temps qu'un bon esprit nous fournît une nouvelle hypothèse explicative.

Ich glaube nicht, daß der Hang zum Mysticismus nur verkappte Neigung zu einer bloß einstweilen noch mystischen Welterklärung ist, die aus den Errungenschaften der Gelehrten erwachsen wird. Ich glaube auch nicht, daß es sich um ein unbefriedigtes Bedürfnis des Verstandes, welches jede nächste Neuerung der Wissenschaft heilen, oder um eine Hilfe der Moral handelt, welche die Erbauung aus alten Offenbarungen gewähren konnte.

Davon müßten doch auch, in neuen Trieben und Versuchen der Philosophie, in zuversichtlicheren Ansprüchen der Ethik, schon positive Zeichen sein, deren ich nirgends eine Spur entdeckte — es sei denn in Friedrich Nietzsche. Sondern es handelt sich um eine Bewegung vom Verstande weg, um eine Absage an das Rationalistische überhaupt, um Bruch mit allen Systemen. Und es handelt sich um eine Bewegung vom Willen weg, von diesem gequälten, ermüdeten und immer erfolglosen Willen, zu welchem alles Zutrauen schwindet.

*) Charles Lévêque in einem Aufsatze der Revue Bleue über Adolphe Franck.

Nicht um die Erklärung der Geheimnisse aus verläßlichen Formeln, noch um ihren Gebrauch zu wirksamen Geboten, sondern um den Genuß gerade ihrer schwanken, wogenden und überschleierten Reize, nicht um ihre Erledigung durch den Verstand, noch um Befestigung des Willens in ihren sicheren Grundsätzen, sondern umgekehrt um Erledigung vom Verstande und vom Willen durch sie ist es der Sehnsucht nach dem Buddhismus zu thun.

Das könnte nun eine Reaktion des Gefühles sein, wie damals jene des Rousseau gegen Voltaire und der stürmenden Dränger gegen die nüchterne Vernunft. Es könnte ein Ausbruch der aus rationalistischer Scham verhaltenen und von wissenschaftlichem Hochmut bedrückten Empfindung sein, die mit dem dürren Materialismus nicht zu leben und doch in der menschlichen Natur nimmermehr auszusterben vermag. Es könnte eine laute Auferstehung der lange müßigen Herzen sein.

Ich kann auch dieses nicht glauben.

Ich gewahre nämlich nirgends mächtige und drängende Gefühle. Ich finde kein Pathos, keine Wertherei an unseren Menschen, sondern was aus ihren Seelen dringt, ist meist wie von einem herben Reif verdorrt und Spott ohne Teilnahme bildet vielmehr die Mode der Zeit. Und wenn man die Probe macht — die Ausschweifungen der Empfindung bei Rousseau, bei Lamennais, bei der George Sand kommen dem modernen Geschmack, wenn er nur sich ehrlich bekennt, einfach lächerlich, langweilig und ohne Verstand vor und die üppige Schwüle der romantischen Sentimentalität nennt er mit bereitem Spott gleich „übertrieben".

Auch findet sich, wenn es wirklich bloß ein Paroxysmus des Gefühles wäre, kein rechter Grund vor, warum sie dann umständlich erst zu so exotischen Mitteln abschweifen und

nicht lieber reuig zur katholischen Lyrik zurückkehren, welche bei der Hand und durch viele Geschlechter bewährt ist. Ich wenigstens muß gestehen und jedesmal wenn ich der buddhistischen Botschaft horche,*) wird es mir deutlicher: gerade für die Wollust des Gefühles hat die katholische Mystik doch kräftigere Reize, sie ist an Empfindungen suggestiver. Und wenn ich mir schon ein sentimentales Fest geben will, dann vertraue ich mich noch immer der Nachfolge Christi am liebsten an, diesem schlichten und raffinierten Gebet des Thomas von Kempen.

Nein, ich glaube nicht, daß es diesen neuen Buddhisten um das „sentiment" zu thun ist: es ist ihnen vielmehr um die „sensation" zu thun. Die Gefühle überquellen nicht, aber es verschmachten die Sinne. Nicht aus den Herzen, sondern aus den Nerven kommt der Trieb zur Mystik.

Es ist das Charakteristische der letzten Phase in der modernen Entwicklung gewesen, die Virtuosen im Nervösen auszubilden und das ganze Leben in ein Spiel auf seinen Nerven zu verwandeln. Die verbreitete philosophie de l'universel néant, wie Bourget die infinita vanita del tutto des Leopardi ausdrückt, hat den Mut zur Vernunft, welche doch nur solche tödliche Erkenntnis vermag, und den Mut zum Gefühle gelähmt, welches doch nur betrügt und betrogen wird — der Rest ist Jonglerie mit Sensationen „Il faut sentir le plus possible en analysant le plus possible" — „je veux accueillir tous les frissons de l'univers, je m'amuserai de tous mes nerfs" — „l'important n'est pas d'avoir du bon sens, mais le plus d'élan possible."

*) Zur Einführung dienen dem Deutschen: A. P. Sinnet „Die esoterische Lehre oder Geheimbuddhismus", Leipzig, J. B. Hinrichs, und Subhadra Bidshu, „Buddhistischer Katechismus", Braunschweig, C. A. Schwetschke.

Das wunderliche Buch des Maurice Barrè's*) hätte sich niemals einen solchen Erfolg ertrotzt, wäre es nicht die Theorie einer lange zur Mode gediehenen Praxis.

Diese Mode des Geistes ist es, welche notwendig am Ende dem Buddhismus verfällt: der Buddhismus ist die Religion der Decadence, weil er die Religion der Nerven ist.

*) „Un homme libre." Bei Perrin & Co.





Die neue Psychologie.

I.

Es ist jetzt viel davon die Rede; ich höre es oft, überall.

In Paris, vor dem Soufflet, wenn wir den Boul' Mich' entlang flanierenden Blickes, über Absynthen hockten und das Mädchen ließ auf sich warten, so daß einem wohl nichts übrig blieb als Kunst zu besprechen, einstweilen: „darum," wurde gedonnert, „darum verkannten die Schufte Stendhal, der doch der größere war, weit über Balzac, aber sie lebten noch ganz in der alten Psychologie und wie vor einem Ungetüm, daß sie auffressen würde, erschraken sie vor seiner neuen, die sich verfrühte. Darum, heute, maulafft diese blöde, gafferische Horde der Gebildeten so rettungslos verdutzt und ohne Hilfe vor Maurice Barrès „Homme libre," den wir doch für das größte Buch des Jahrhunderts und seine gewaltigste That zur Freiheit erkennen, weil dieses, kaum daß sie sich mit Not verzagend entschlossen, sich in der neuen zurecht zu suchen, schon wieder von der allerneuesten Psychologie ist. Darum vergilbt Hugo und der arme Musset wird überhaupt schon gar nicht mehr gelesen, als nur noch von Jungfern, was auf dasselbe hinausläuft,

während an Baudelaire Gegenwart und Zukunft gehören." Und so weiter. Meist kam aber das Mädchen noch rechtzeitig.

Und ebenso jedesmal diese trotzigen, unsteten, neuerungstollen Schweden, verächtlich gegen die landläufigen Rühme: „Das ist ja nur alles Schwall und Schwindel für die dumme Bourgeoisie. Strindberg müssen Sie lesen! Das, ja, das ist der neue Dichter, weil es der Psychologe ist."

Und das Publikum selber fängt auch schon an, sonderbar. Mit geheimnisvoller Schlauheit, als dürften die Eingeweihten es vorderhand beileibe noch nicht weiter sagen, daß es mit dem Naturalismus schon wieder vorbei und die „neue Psychologie" über die Litteratur gekommen ist. Es ist ihnen aber freilich vorderhand bloß ein Wort, mit dem sie sich schön machen; in Begriff wissen sies nicht umzusetzen.

Ich bin ja nun auch gerade kein berufsmäßiger Wahrsager und kein indiskreter Verrat schenkte mir ihre Biographie, von dieser neuen Psychologie, wo herkünftig, wohin zuständig und welchen Standes sie eigentlich sei, so daß ich einen ordentlichen Steckbrief auf sie zu schreiben und man sie einzufangen vermöchte. Aber manche Vermutungen sind mir zuweilen gekommen. Ich will Ihnen sagen, wie ich's mir zurecht lege.

Es heißt: eine neue Psychologie thut uns not. Ich glaube, damit wollen sie gleich drei Forderungen auf einmal erheischen. Erstens: Psychologie thut uns not, die uns auf die physikalische Episode des Naturalismus schon an und für sich wie das allerneueste vorkommt. Zweitens: die Psychologie muß, weil mit dem neuen Leben alle Seelen sich erneut haben, auf neue Themen angewendet werden. Drittens: Die Psychologie muß mit einer neuen Methode

verfahren, weil der naturwissenschaftliche Wandel überall alle Methoden gewechselt hat. Das alles, glaube ich, steckt in jenem läufigen Rufe.

Die Wendung wieder zur Psychologie überhaupt — das pfeifen schon die Spatzen. Das immer nur: états de choses, die ewigen Sachenstände, hat man satt, und gründlich; nach états d'âme, nach Seelenständen, wird wieder verlangt. Die litterarische Jugend lernt Stendhal auswendig; die drängende Energie, mit welcher die alten Psychologieen, Constants „Adolphe," Saint-Beuves „Volupté," wieder hervorgefunden werden; erinnern Sie sich der dekadenten Romane und des Rosnyschen Triumphes; erinnern Sie sich, wie, mit seinem letzten Romane, der treueste der Zolaisten, Guy de Maupassant zu den Bourgetisten desertierte; und warum ist denn alle Welt auf einmal in Ola Hansson verliebt?

Also, darin sind alle überall einig: erstens, wieder Psychologie wie früher; es steht uns am Ende der Mensch doch eigentlich näher als ringsherum alle die schönen Staffagen.

Aber natürlich wird's mit dem alten Inhalte nicht mehr gehen, weil die Objekte andere geworden. In der ersten Ernüchterung, zur Erholung vom ewig Sachlichen, mochte genügen, was nur überhaupt wieder vom Persönlichen man darbot, alt oder neu. Auf die Dauer wird uns am Persönlichen doch nur das mit uns Gemeine interessieren, was Fleisch von dem unseren und Blut von dem unseren und Nerv von dem unseren ist, das unserem Mitgefühle Faßliche und unserem Mitverständnisse Empfindliche und nur an den neuen Seelen neuer Menschen wird der Naturalismus bezwungen werden.

Die alten begreifen wir heute einfach nicht mehr und

was in ihnen geschieht, an Liebe oder Haß und in Leid oder Freude, kann uns bloß für Lüge oder Lächerlichkeit gelten: von ihren Seelenständen vermag keiner je Wirkung auf uns, weil in uns nichts jemals mit ihnen klingt. Es geht uns bei ihrer Schilderung wie in dem Annamitischen Theater, voriges Jahr, der Exposition Universelle. Erst übt ja das Exotische und Barbarische gerade einen mächtigen Reiz; aber man kriegt's bald über und über.

Was war, ist nicht mehr und was ist, war niemals zuvor. Anatole France hat es neulich in eine behältliche Formel gedreht: Tous les vingt-cinq ans les hommes et les femmes trouvent à la vie et àl'amour un goût qui n'avait point encore été senti; darum kommen die sinkende und die steigende Generation eine der anderen auch jedesmal schlechtweg und hilflos verrückt vor. Das mag der eine bedauern und mag ihm davon, wenn er auf die Krämpfe der aufgewühlten Geschichte schaut, seekrank werden; der andere mag sich gerade d'ran amüsieren und meinen, ohne diese historische Bürgschaft des Wechsels, daß alles doch gleich wieder aufhört, was heute sich als ewiges Gesetz spreizt, und unsere Heiligen in zehn Jahren der Spott unserer Söhne sind, ohne das wäre das Leben schon überhaupt gar nicht mehr erträglich. Aber anders wird's wohl weder durch Beifall noch Tadel. Es ist in der Natur.

Es ist in der Natur, daß wir andere Körper mit einer anderen Erbschaft in anderer Umwelt haben, als dieses abgethane Geschlecht vor uns: natürlich müssen wir so auch den Geist und das Gemüt ganz anders haben, mit Elementen, daß sie die Hände über die roten Glatzen zusammenschlagen. Natürlich, darum, lieben und hassen, lachen und weinen, wünschen und fürchten wir anders als sie und die ewigen Gefühle der Menschheit erscheinen in neuen

Formen an uns, die auch wieder vergehen werden und dann auch wieder Lüge sind. Aber einstweilen, jetzt, bis auf weiteres sind sie mit lebendiger Wahrheit in uns, unwiderstehlich und unüberwindlich. Und jetzt darum verlangen wir sie auch in der Litteratur anstatt der abgelegten und vertragenen Muster von anno dazumal, die außer zu Karikaturen durchaus zu nichts vernünftigem mehr zu gebrauchen sind.

Also, zweitens, neue Vorwürfe in die alte Psychologie: Die sensations nouvelles, die uns alle Tage auf der Straße begegnen; unsere Façon zu lieben, unsere Mode der Moral, unseren Schnitt der Ideale; was die neue Zeit in uns von neuem aufgespeichert hat und was uns zu diesen besonderen, merkwürdigen und zugkräftigen Ungetümen macht, daß man den kommenden Dramatikern unserer Historie wirklich nur gratulieren kann.

Und natürlich verlangt dieser neue Inhalt der Psychologie auch eine neue Methode: gerade weil wir über den Naturalismus hinaus, nicht hinter ihn zurück wollen. Eine Methode, die durch den Naturalismus gegangen ist und sein Verfahren in sich trägt. Eine Methode, mit einem Wort, aus der modernen Denkweise, welche deterministisch, dialektisch und dekompositiv ist.

Deterministisch: Also keine losgerissenen und entbundenen Menschen, frei in der Luft, man weiß nicht woher, warum, wohin, wie in den alten Psychologieen; sondern an der Kette der Entwickelung und Umgebung, welche ihr Schicksal sind. Wir müssen die naturalistische Schablone, aber das Milieu können wir nimmermehr verlassen. Wir werden jedesmal jedes einzelne Gefühl in den Zusammenhang aller und diesen Zusammenhang selbst in den Zusammenhang seiner Herkünfte und Bedingungen stellen,

durch welchen er bestimmt wird. In diesem Punkte also genau ebenso, wie der Naturalismus verfahren müßte, wenn er überhaupt jemals psychologisch verführe. Seine Anwendung auf sein Versäumnis.

Dialektisch: Das liegt gleich daneben, kaum recht abzulösen und kommt uns auch vom Naturalismus her. Wir müssen die Gefühle nicht bloß im Zusammenhange auseinander, wir müssen sie auch in der Bewegung ineinander, durcheinander, gegeneinander erfassen, in dem ewigen Werden und Vergehen des einen aus dem anderen und ins andere, in ihrer rastlosen Wiedergeburt aus ihrem unaufhaltsamen Selbstmord, wie jede durch den Zwang der eigenen Natur sich ins Verkehrte umsetzt und in dem nimmer vermeidlichen Doppelleben immer am Ende vergehen muß. Nicht wie der Botaniker die welken und zerpflückten Kelche, verfärbt und blättermatt, unter der Loupe schändet; sondern mit dem jauchzenden Blicke des Malers mitten in den rauschenden Wirbel der dampfenden Wiese hinein, wenn sich die Käfer wiegen, wenn das große Märchensingen durch die lauschend geneigten Halme läuft, wenn die Berge ihre grauen Seufzer schnauben — wie der unter dem Schauer der Sonnenküsse die Thräne an der Knospe sieht, die bange schon wieder vom Herbste träumt, wenn, saftig und mit winkender Freude, die Frucht sie gemordet haben wird.

Und endlich — das entscheidet — dekompositiv, indem die Zusätze, Nachschriften und alle Umarbeitungen des Bewußtseins ausgeschieden und die Gefühle auf ihre ursprüngliche Erscheinung vor dem Bewußtsein zurückgeführt werden. Die alte Psychologie findet immer nur den letzten Effekt der Gefühle, welchen Ausdruck ihnen am Ende das Bewußtsein formelt und das Gedächtnis behält. Die neue wird ihre

ersten Elemente suchen, die Anfänge in den Finsternissen der Seele, bevor sie noch an dem klaren Tag herausschlagen, diesen ganzen langwierigen, umständlichen, wirr verschlungenen Prozeß der Gefühle, der ihre komplizierten Thatsachen am Ende in simplen Schlüssen über die Schwelle des Bewußtseins wirft.

Ich will Ihnen das auf einem Vergleiche herbeirücken: denken Sie bloß an den Wandel der Malerei, wie sie früher die farbigen Probleme behandelte und wie sie sie heute behandelt. Nehmen Sie einmal ein mit Blau bestrichenes Brett, stellen Sie's in einen hellen, vom Fenster her einbrechenden Sonnenstrahl und nun lassen Sie's zweimal malen, erst von einem Maler der alten, dann von einem der neuesten Schule. Der alte wird, sobald er sich nur von der Verwirrung des ersten Blickes besonnen hat, das Resultat seiner Sammlung konstatieren, was sein Bewußtsein dabei an Wahrnehmung gewonnen hat: daß das Brett blau und daß die Sonnenflut gelb ist; und dann geht er an die Staffel und malt blau und malt gelb und malt mit treuem Eifer so lange, bis richtig er es auf der Leine genau ebenso blau und genau ebenso gelb wie die Wirkung des Brettes und der Sonne im Bewußtsein hat. Der neue Maler wird anders verfahren: anstatt erst die Erholung des Verstandes zur Abstraktion abzuwarten, wird er vor dieser Urteilsverkündigung noch, daß es ein blaues Brett und ein gelber Strahl ist, noch vor Besinnung und Sammlung, vielmehr die Verwirrung gerade des ersten Blickes erhaschen, bevor er noch vom Bewußtsein gemodelt und verknetet ist; und dann geht er an die Staffel, eben diese tobende Jagd gerade, von Schatten und Licht und allen Farben in reißenden Strudeln durcheinander, zu malen, bis er auf der Leine genau ebendenselben Tumult und Wirbel

vollbringt, der an dem Brette und an dem Strahle die blaue und die gelbe Wirkung auf sein Bewußtsein am Ende vollbracht hat. Ganz ebenso wie die beiden Maler, ganz ebenso unterscheiden sich auch die zwei Psychologieen.

Die alte Psychologie hat die Resultate der Gefühle, wie sie sich am Ende im Bewußtsein ausdrücken, aus dem Gedächtnis gezeichnet; die neue zeichnet die Vorbereitungen der Gefühle, bevor sie sich noch ins Bewußtsein hinein entschieden haben. Die alte Psychologie hat die Gefühle nach ihrer Prägung in den idealen Zustand ergriffen, wie sie von der Erinnerung aufbewahrt werden; die neue Psychologie wird die Gefühle in dem sensualen Zustande vor jener Prägung aufsuchen. Die Psychologie wird aus dem Verstande in die Nerven verlegt — das ist der ganze Witz.

Das Bewußtsein, nämlich, welches von der alten Psychologie niemals mit der Forschung verlassen wurde, faßt bloß eine Minderheit der Gefühle, und diese nur zusammengedrückt, verwischt, entstellt. Wir würden ja verrückt, wenn die unzähligen Depeschen, welche unabläßig die Umwelt auf den Sinnen, auf den Nerven mit diesem polternden Ungestüm hämmert, allsogleich an den Geist berichtet würden. Er kann jeweilig nur einen Auszug, eine summarische Notiz, ein flüchtiges Croquis ihrer Situation vertragen. Dieser Auszug wird von den Gefühlen bloß die kräftigsten und gewichtigsten enthalten, aber diese nicht rein, sondern mit burleskem Zufall jämmerlich vermischt, weil, wenn einmal eines stark genug ist, über die Schwelle einzubrechen, die anderen, welche lauern, die Gelegenheit benützen, mit herein zu rutschen, indem sie ihm eilig in alle Falten schlüpfen.

Darum wird die neue Psychologie, welche die Wahrheit des Gefühles will, das Gefühl auf den Nerven aufsuchen, gerade wie die neue Malerei, welche die Wahrheit

der Farbe will, die Farbe in den Augen aufsucht, während alle alte Kunst sich ins Bewußtsein versperrte, das in alles Lüge trägt.

Aber das muß ich Ihnen noch an ein paar Beispielen befestigen.

II.

Ich habe dargestellt, daß die Weltlitteratur eben im Zuge ist, sich nach einer neuen Psychologie zu wenden, die neu in den Themen, indem sie diese Menschen von heute mit ihren Problemen von heute, und neu in der Methode sein soll, indem sie sie nach den Grundsätzen dieser Wissenschaft von heute untersucht. Eine ungemein simple Geschichte im Grunde, weil jeder in dem eigenen Bedürfnis und seinem unverwindlichen Drange ihre Bestätigung findet; und ich kann mir kaum denken, wie sie einer mißverstehen möchte. Nur über die zweite Forderung, weil in ihr die Pflicht der neuen Kunst gründet, will ich mich noch ein bischen erklären.

Von der ersten brauchts weiter kein Wort. Sie ist schon vollbracht. Bourget hat sie erfüllt; Bourget, in einer ganz alten und vornaturalistischen Form, die er unverwandelt der Tradition entnahm, hat die Litteratur ins Psychologische zurückgeführt, und zu seinen Beschwerden von eben dieser Stunde: es wird da gedacht, wir wir denken, eben jetzt, es wird empfunden, wie wir empfinden, es wird gehadert und verzweifelt und gelästert, wie wir lästern, verzweifeln und hadern, von dem nämlichen müden, zerklüfteten und ratlosen Menschen.

Er ist auch mit allen Werkzeugen aller neuesten Wissenschaften vom Menschen gerüstet und hat aus ihnen den lebendigen Trieb, durch sie an den Erscheinungen des Gefühles zu verrichten, was man, wenn es die Maler an den

Erscheinungen des Gesichtes verrichten, die division des tons et des complémentaires nennt. Er möchte das Nervöse behandeln wie Besnard das Koloristische. Aber er vermag mit aller leidenschaftlichen Sorge diese Analyse nicht zu gewinnen, weil er ihren künstlerischen Ausdruck verfehlt, dem zuvor Formel und Methode bereitet werden müssen; er bleibt immer in der formalen Überlieferung und seine Absicht bleibt immer draußen.

Von dieser Methode will ich zuerst sprechen, wie die Begierde des modernen Geschmackes sich sie vorstellt.

Dieser moderne Geschmack kommt nun einmal aus dem Naturalismus und ist zu lange im Naturalismus gewesen. Er denkt nicht daran, von seinen dort erworbenen Gewohnheiten auch nur eine einzige aufzugeben. Er hat alle naturalistischen Bedürfnisse mit herübergebracht und will sie ungeschmälert behalten. Er will nur noch mehr: er will, was nur immer der Naturalismus jemals zu bieten vermag, und obendrein noch den vom Naturalismus versagten Genuß der intérieurs d'âme. So ist er einmal, habsüchtig, unersättlich und widerspenstig gegen jeden Verzicht, so zwingt ihn seine Vergangenheit zu sein und damit müssen wir rechnen.

Das ist ja nun auch nicht so schlimm. Die naturalistische Technik zu schaffen war schwierig; heute erlernt sie sich leicht. Nur einen Haken hat die Geschichte.

Auf eins wollen wir unter keiner Bedingung verzichten: auf die Unpersönlichkeit des Kunstwerkes, in welchem, hinter welchem, durch welches der Künstler verschwinden soll. Von dieser Voraussetzung können wir nicht lassen; anders ist keine Wirkung auf uns. Die Kunst hat keine Gewalt als nur durch den Schein eines unmittelbaren Verhältnisses zwischen uns und ihren Dingen, welcher durch keine Dazwischenkunft des Künstlers jemals gestört werden darf. Wir

wollen den Gegenstand selbst, mit der unwiderstehlichen Gewalt der rauhen Wirklichkeit, gegen welche der Zufall verstummt; nicht einen zuverlässigen Vermittler, der, in Farbe, Klang oder Wort, von ihm berichtet, ohne Vertrauen zu erzwingen. Wir sind heute von vorneherein mit Unglauben widerspenstig gegen das Kunstwerk; und wie nur erst der suchende Verdacht Persönliches an ihm entdeckt, das giebt den erwünschten Vorwand, seiner Wirkung zu entschlüpfen.

Die naturalistische Verborgenheit des Künstlers ist also zu wahren, er darf nicht plötzlich aus der Versenkung herauftauchen, mit Zwischenreden, Behauptungen, Erklärungen. Aber die Mittel des bisherigen Naturalismus, welche bloß die Objektivierung der äußeren Sachenstände verfolgen, reichen dafür nicht aus. Es handelt sich um eine Methode zur Objektivierung der inneren Seelenstände.

Es handelt sich um eine Methode, die Ereignisse in den Seelen zu zeigen, nicht von ihnen zu berichten.

Am nächsten liegt die „Ich-Form“. Was über eine Seele ausgesagt wird, bewirkt uns nicht; aber den Bekenntnissen, welche eine Seele von sich selbst aussagt, ist unser Vertrauen geneigt. Das scheint ein einfaches und verläßliches Verfahren. Die Beichte, welche die inneren Begleitungen der äußeren Handlungen aus erforschtem Gewissen bekennt, erspart alle vermutenden Kommentare des psychologischen Professors. Darum sind alle Meisterwerke der psychologischen Kunst bisher lyrisch gewesen, mit dem Motto des Stendhal: je cherche à raconter avec vérité et avec clarté ce qui se passe dans mon coeur.

Aber die Kunst der neuen Psychologie muß auf diesen Behelf verzichten, weil ihre Vorstellung gerade das unternimmt, was sich der Selbsterkenntnis und darum der Beichte entzieht: die Erscheinungen auf den Nerven und Sinnen.

noch bevor sie in das Bewußtsein gelangt sind, in dem rohen und unverarbeiteten Zustande. Es ist selten, daß einer sich durch lange Übung und seltsame, verwegene, leicht gefährliche Zerspaltung des Ich in ein handelndes und ein beobachtendes dahin bringt, am Ende sich der unbewußten Ereignisse bewußt zu werden — eben der auf Nervenerforschung eingedrillte Psychologe allein. Wenn also die neue Psychologie sich in der „Ich-Form" erfüllen will, dann schränkt sie sich auf die Leute vom Metier ein, qui tâtent le pouls à leur sensibilité, und die Ausnahmen mit dem kranken dédoublement, qui se demandent sans cesse comment ils sont émus et s'ils sont émus (Paul Bourget), werden ihre Regel.

So Baudelaire, so Julien Sorel und Fabrice, so Bourget im „Disciple" und der „Physiologie de l'amour", so Maurice Barrès im „Homme libre", so Rosny im „Termite". Aber das ist ein Verzicht, der wieder dem Demokratismus unseres Geschmackes mißfällt. Wir wollen nicht bloß die hellseherische Elite der vom Schmerze Erwählten, über dem dumpfen Glücke der Menge; wir wollen die ganze Welt in die neue Kunst, die Verkümmerten und die Überwachsenen, in den Schachten und auf den Gipfeln der Menschheit, die Armen und die Vielfältigen im Geiste.

Die „Ich-Form" reicht also nicht aus, weil sie das Nervöse gerade wegläßt, und die fachmännische „Ich-Form" kann höchstens eine Not-Unterkunft gewähren, bis dem Bedürfnisse eine verläßlichere Heimstätte gesichert ist. Diese gilt es. Diese Methode, das Unbewußte auf den Nerven, in den Sinnen, vor dem Verstande, zu objektivieren, verlangt das ganze Geschrei nach der neuen Psychologie.

Mehr kann ich auch nicht von ihr sagen; mehr weiß ich nicht: denn das ist eben der Jammer der Kritik, daß sie

wohl der Kunst folgen kann, Schritt für Schritt, mit Erklärung ihrer Thaten und ihrer Wünsche, aber nimmermehr sie führen, durch Offenbarungen künftiger Gesetze.

* *
*

Jetzt ein Beispiel.

Es soll die Aufgabe dieser Methode noch einmal verdeutlichen, wofür wir sie brauchen.

Wenn alle den Zweck erfassen — das erleichtert die Mittel.

Irgend ein Fall. Einen jungen Menschen, Wiener z. B., aus der Rasse von 1860, also mit zwanzig Jahren sehr „national“, Bismarckverschwärmt und „Preußenseuchler“, wie damals das offizielle Beiwort hieß. Trotzdem natürlich — ohne es zu merken — eingewienert durch und durch; kaum einmal vor die Linie, wenn in der inneren Stadt die Mensuren abgefaßt werden: ohne Ahnung der preußischen Wirklichkeit, was er aber auch gar nicht nötig hat.

Der also von irgend einem Zufall an die Spree verworfen. Hört, sieht, denkt. Wie er wiederkommt, nach einem Jahr, ists aus — weg mit dem schwarz-weißen Enthusiasmus, spurlos verschwunden, und mit einem ganz Donauwalzerisch angewandelt.

Das sei das Thema: Dieses Gehirn zu zeigen, wie es aus dem Hohenfriedberger in den Radetzky-Marsch umschlägt.

Die alte Psychologie, welche ein bischen naiv und dem ersten Scheine sehr leichtgläubig war, würde das genau ebenso darstellen, wie es der gute Junge berichten würde, nachher, wieder auf der Kneipe, reiseprahlerisch, während die erschreckten Farbenbrüder ganz konfus die Köpfe wackeln. In der ersten Woche habe ich diese und diese Wahrnehmung gemacht, die mir, durch diese und diese Erfahrung bestätigt,

diesen und diesen Punkt unseres Programmes widerlegte. Mit den weiteren Grundsätzen ging es mir in der zweiten und dritten nicht besser. Der Rest, den ich halten wollte, wurde dann durch jenes Ereignis der fünften und siebenten und neunten Woche erst erschüttert, endlich gestürzt. Was blieb zuletzt, als den ganzen politischen Glauben entsagend umzuwerten, der durch solche Ereignisse mir Stück für Stück entkräftet und zerschlagen war? So würde er es erzählen, mit unwiderstehlichen Beweisen von Woche zu Woche — damisch logisch ist man nämlich immer hintendrein.

Aber wenn der brave Jüngling neben seinem Gehirn einen aufmerksamen esprit fureteur zum Protokollführer hätte, der brächte bald heraus, daß sich dieser famose Prozeß ganz anders abgewickelt hat, außer aller Logik und ohne solche hübsche Revision der sämtlichen Gründe. Der könnte mit unangenehmen Dokumenten beweisen, von Tag zu Tag, daß jene Wahrnehmungen der ersten Woche, auf die er sich jetzt so pathetisch beruft, damals überhaupt gar nicht wahrgenommen wurden, daß jene nachträglich überzeugenden Erfahrungen gar nicht ins Bewußtsein drangen, daß längst auf allen Sinnen und Nerven das Gehirn ringsum von tausend Widerlegungen belagert und dennoch das alte Programm regungslos in unerschütterlicher Herrschaft war, bis mit einem Rucke plötzlich er eines Tages anders erwachte, verwandelt und umgetauscht, ohne das alte Programm und mit einem ganz neuen auf einmal, ohne zu wissen, woher — er verläßt Berlin mit noch unverfälschter Assessorengesinnung und wie er in Wien aussteigt, bemerkt er, daß sie ihm nußdorferisch geworden. So geschehen die Wandlungen der Seele.

Jeder solcher Prozeß wird ganz auf den Nerven und

in den Sinnen vollzogen und das Bewußtsein wird erst von dem Resultate verständigt, wenn es bereits entschieden und unwiderruflich ist. Eine Psychologie, welche ihn im Bewußtsein darstellt, wie er von der Phantasie der Erinnerung nachher zugerichtet wird, ist falsch und kann vor keinem redlichen Experiment bestehen. Sondern ihn vor der Schwelle der Besinnung vielmehr, die um das Gehirn lauernde Sammlung von noch nicht wirksamen Inpressionen, die vergeblich nach Einlaß drängen, und wie sie, wenn das Maß endlich voll und die Kraft gewachsen ist, auf einmal mit unvermutetem Siege in das Bewußtsein brechen — für die Darstellung alles dieses Wunderlichen und Seltsamen in uns, des unter dem Geiste Grunzenden und dumpf in Beschwerden Schnaubenden, aller Rätsel an den Grenzen des Bewußtseins, dafür gilt es eine neue Methode.

* *
*

Oder.

Noch einen Jüngling, aber von einer anderen Verfassung, der das erstemal über sein Mädchen gerutscht ist. Das soll psychologisch verwertet werden, was das für états d'âme bewirkt. Die alte Psychologie wird ihn fragen: „Was und wie bist du?“ „Glücklich“, wird er sagen, „ich bin glücklich und mir ist froh“. Und da macht sich dann die alte Kunst der alten Psychologie ganz einfach einen Vers darauf.

Die neue Psychologie hat etwas weniger Vertrauen auf die Geständnisse des Verliebten und etwas mehr Teilnahme an den Ereignissen der Liebe. Sie wird zuerst den Kerl hernehmen, um den Mechanismus seines Gehirns zu zerlegen, welcher den Schein der Außenwelt im Bewußtsein bestimmt. Und sie wird dann das Verhältnis hernehmen, um es in die vielen kleinen Umstände und die tausendfachen

Begleitungen zu zerlegen, aus deren Gewühl die große Liebe sich zusammensetzt.

Was nämlich der Pinsel das „Glück“ heißt, tout simplement, als ob durch diesen mystischen Titel sein ganzes Wesen erschöpft sei, das ist in Wahrheit ein kompliziertes Resultat auf seinen Nerven aus unzähligen Faktoren. Derselbe Bursche — immer schon eine ganz bestimmte ursprüngliche Gehirnverfassung vorausgesetzt — wird dasselbe freudige Ereignis ganz anders empfinden, wenn er, just zur Waffenübung der Dragoner eingerückt, aus den schwülen Küssen direkt weg zum Felddienst trabt, anders wenn er vor staubigem Pult unter gelb flackerndem Gase durch vergilbte Akten schnüffelt, weil sich das nämliche Gefühl bei aufgerittenen Schenkeln ganz anders äußert als bei eingeschlafenen Waden. Es wird ganz anders sein je nach der Verdauung von gestern und den Finanzen für morgen, ganz anders, wenn's draußen hagelt, als wenn die Sonne flirrt, ganz anders, je nach den Straßen, durch welche er wandelt. Es wird ganz anders sein nach den Zufällen, über welche niemand und die über alles Gewalt haben: wenn er einem Tubereusenstrauch begegnet oder wenn er den richtigen Schlüssel nicht ins Loch bringt.

Dieses alles, welches sein endliches Urteil im Bewußtsein bestimmt, ohne daß es ihm jemals bewußt würde — dieses alles künstlerisch zu zeigen, nicht kommentatorisch davon zn berichten, dazu brauchen wir die neue Methode.

* * *

Wenn wir diese neue Methode, die wir einstweilen freilich nur erst mit Wünschen ausstecken, noch lange nicht mit Erfüllungen ergreifen können, wenn wir die einmal haben, dann wollen wir eine ganz einfache, alltägliche und gemeine Geschichte mit ihr schreiben, die viele erleben. Aber

nicht in den äußeren Ereignissen, welche nur zufälliges Angebinde, noch in den bewußten Ausdrücken, welche falsche Abstraktionen sind, sondern in ihrer Wirklichkeit auf modernen Nerven wollen wir sie erzählen und wollen sie mit solcher Intensität der Wahrheit ausstatten, bis in ihr das ganze Leben ist, was es nur immer überhaupt enthalten kann. Dann könnten wir uns wohl rühmen, eine gute Arbeit gethan zu haben und die Enkel, dächte ich, müßten es uns mit Ehrfurcht gedenken.





Kunst und Kritik.

Man trägt oft eine Erkenntnis lange in sich herum, ganz fertig, ausgewachsen und bereit; aber sie will Einem nicht zum Bewußtsein aufgehen, zu keiner deutlichen und entschiedenen Formel. Sie liegt im Grunde unseres Denkens und drängt ihre Wirkung jeder Meinung, jedem Urteile, jedem Entschlusse auf; aber wenn wir uns auch aus mancher Spur vergewissern, daß sie da ist, vermögen wir es doch nicht, sie in einen zuversichtlichen Ausdruck zu fassen, in dem sie ohne Rest aufgehen und sich häuslich niederlassen möchte; sondern wir streifen ihr Rätsel nur immer mit Tappen und Tasten und sie bleibt verwölkt, in einer demi-propriété de termes, schwank und zage. Bis sie unversehens eines Tages von irgend welchem Zufall, welchem gerade man es am wenigsten zutrauen würde, einen Stoß erhält, und nun auf einmal rieselt es schäumend aus ihr, von Gründen, Beweisen und Schlüssen.

Das ist mir jetzt wieder einmal passiert, mit dem neuen Buche von Huysmans — aber das muß ich mit allen Umschweifen, die dazu gehören, berichten, daß es verständlich werde.

Ich liebe J. K. Huysmans sehr. Keinen Anderen weiß ich unter den Jungen, der in diesem Maße den Zwang zur Illusion über mich vermöchte, als ob ich in ihm mich selber wiederfände, nichts als mein Ich, aber mein ganzes Ich: ich habe, wenn ich seine schwüle, üppige, entnervende Prosa lese, den gefälligen Wahn, als hörte ich mich selbst, meine eigenen Qualen, meine eigenen Empörungen, nur alles deutlicher, intensiver, mit Trieben und Potenzen bewehrt, die mir sonst fehlen, von Hemmungen gereinigt, auf alle Weise gesteigert. Ich habe die liebliche Täuschung, als ob es nur eine Besinnung auf mich selber, ein Erwachen, ein zu mir Kommen wäre — so völlig bemächtigt sich meiner seine Kunst und so sehr unterjocht sie mich, daß ich gar kein Fremdes mehr zwischen uns finde, auf das ich mich mit befreiendem Widerspruch oder auch nur mit zuwartender Neutralität zurückziehen könnte.

Wenige Künstler von heute vermögen solche Gewalt, daß sie uns mit sich selber vertauschen und unsere Persönlichkeit in die ihre hinüber verwandeln, und ich suche neugierig nach den Geheimmitteln, durch welche Huysmans diese Wunder wirkt. Gewiß, seine Modernität hat einen guten Teil daran: dieses Doppelte, daß er alle charakteristischen Momente der Moderne, wie sie mannigfach zerstreut und auf viele verteilt sind, vereinigt und daß er sie rein hält, ohne Einmischung der Tradition, des „nach berühmten Mustern", des Angelernten; daher schlägt er, gerade was am lebendigsten und am triebkräftigsten in uns ist, mit drängender Energie an und darum schlägt er niemals daneben mit verfehlenden Fuchteleien in's Blaue, wie die äffenden Stümper der Schablone, welche, ohne zu treffen, uns bloß zur Erinnerung erwecken, daß es ein Anderes und Fremdes außer uns ist, das uns ja eigentlich im Grunde

gar nichts angeht. Dennoch wäre diese Modernität, welche auch an anderen ist, bei weitem nicht so wirksam ohne die besondere und zauberthätige Gabe, welche er vor allen voraus hat: Alles, was er nur jemals empfindet, immer gleich zu Kunst zu gestalten und was er nur jemals berührt, immer in Kunst zu verwandeln. Die anderen sind unter vielem auch Künstler; er ist nichts als bloß Künstler allein. Das Künstlerische hat in ihm jede andere Anlage weggefressen und alle Organe in Werkzeuge seines Dienstes umgebildet, außer welchen sie keine andere Funktion mehr vermögen: sie antworten, was und wie und woher man auch anfrage, auf alles immer nur mit Kunst und ihre natürliche Sprache, in welche jedes gefaßt werden muß, ehe sie erwidern, ist nur immer die Kunst.

Er mahnt mich an die großen Meister der Renaissance. Die waren auch so: Nurkünstler, welchen die Kunst die notwendige, unvermeidliche und natürliche Lebensweise ist, außer welcher eine erträgliche Existenz überhaupt nicht gedacht werden kann. Denen von heute gilt die Kunst oft bloß eines von den vielen Mitteln, entweder sich in Produktionen auszudrücken und dadurch ihre Persönlichkeit in die Welt hinaus zu bringen, oder sich mit Sensationen zu bereichern und dadurch die Welt in ihre Persönlichkeit herein zu bringen.

Daher, aus seiner exklusiven Nurkünstlerschaft, in welche der ganze Rest seiner Lebenskraft aufgelöst ist, seine beiden Kennzeichen: das Groteske und der Pessimismus. Er sieht die Welt ausgerenkt, verzerrt, burlesk, gerade durch die Begierde der wohlgestalten Harmonie, weil er sie nur durch die vorgefaßte Forderung seines raffinierten Ideales sieht, — und weil er das Schöne mit solcher Leidenschaft der Sehnsucht empfindet, deshalb gerade, aus Heimweh nach der Schönheit, das sich in Haß und Wut verkehrt, zeichnet er

das erschreckende Scheusal der Wahrheit. Ebenso ist sein Pessimismus immer ein ästhetischer Pessimismus, wie der Flaubert's und der Goncourt's, der die künstlerische Unzulänglichkeit dieser täglichen Wirklichkeit anklagt; nicht ein nervöser, wie der der Romantiker, der Schmerz und Entrüstung als kräftige Farben und besondere Töne sucht, noch ein ethischer wie der Henrik Ibsen's, der seine optimistischen Hoffnungen einer bekehrten Menschheit in diese grausame Formel verkleidet. Darüber ließe sich ein belustigend lehrhaftes Büchlein schreiben, wie über jene Entrüsteten gegen die Frauen, welche von ihnen nicht sprechen können, ohne in erbitterte Zoten auszubrechen: man kann sicher sein, wenn man ein bischen forscht, ein reines Ideal der Weiblichkeit in ihrer Brust zu finden, das nur oft betrogen und verhöhnt worden; dagegen die minnesängerischen Schmeichler, welche gleich Sonette anstimmen, die haben meist einen gemeinen und kotigen Begriff, der dann freilich leicht von einer mäßigen Wirklichkeit angenehm überrascht werden kann. So ist es mit den Frauen, so ist es mit der Welt: man muß recht wenig von ihnen halten, dann halten sie einem viel.

Aus solcherlei erkläre ich mir die Wirkung Huysman's: aus dem exklusiven Kunstterrorismus seiner Modernität.

Ich habe aber früher darüber gar nicht nachgedacht. Der Genuß beschäftigte mich mehr, als daß ich Muße und Reiz gefunden hätte, nach seinen Gründen zu forschen. Erst sein letztes Buch hat mich in solche Erkundigungen getrieben.

Das heißt „Certains“ *) und ist eine lässig gefügte Sammlung bequem gereihter Kunstkritiken, seltsam, herrlich

*) Paris, Tresse und Stock.

und empörend. Es läßt einen nicht mehr davon, wenn man sich einmal in die Stromschnelle seiner Paradoxe verloren, und wirbelt den Atemlosen über Klippen, Gischt und steile Stürze: Das giebt nachher freilich ein stolzes und erhebendes, auch wohl zur Ruhmredigkeit geneigtes Gefühl, aber im Stillen ist doch jeder zu Tode froh, die Geschichte hinten zu haben, bei der man leicht verunglücken konnte. Das muß nämlich wirklich ein Wunder genannt werden, wenn einer heilen Verstandes davon kommt aus den wilden Strudeln, die von Bewunderung für seine echte und große Kunst, deren auch in diesem Buche wieder jeder Satz ein kühnes und triumphierendes Beispiel ist, jäh in Entrüstung gegen die launische und gewissenlose Willkür hinüberschaukeln, von der, in frechen und grausamen Ungerechtigkeiten, seine kritische Amtsführung strotzt.

Jedesmal, wenn seine Kritik an einen von der eigenen Rasse gerät, wie Gustave Moreau, Félicien Rops, Degas, da glücken ihr köstliche Kleinode, und man möchte rein aufjauchzen vor unbändiger Wollust des Geistes. Aber sein Begriff reicht nicht über seine Natur, er versteht an den Anderen nur, was er selbst ist, und was er an sich nicht vorfindet, das empört und erbittert ihn, wenn es in anderen erscheint: Fremdes sich anzueignen, sodaß er ihm zu folgen und gerecht zu werden vermöchte, ist ihm versagt; er verargt ihm seine Existenz wie eine böswillige Beleidigung und scheut keine rachsüchtige Albernheit, wie er denn ganz gelassen Puvis de Chavanne, den größten Farbendichter des heutigen Frankreich, einen vieux rigaudon qui s'essait dans les requiem und die George Sand eine vieille filatrice d'idéal bêta nennt, und sich nicht entblödet, von den sourdes médiocrités de Raphaël zu sprechen. Seine Natur ist groß, reich und stark, von kühnen Trieben und wirksamen

Kräften, aber sie ist schwerfällig und plump, borniert und ohne Elastizität, zugerammelt und ringsherum vernagelt, daß sie nicht aus sich heraus und kein Fremdes in sie hinein kann: sie läßt sich nicht drehen und auf eine andere, mit der sie nicht von Anfang an zusammenfällt, kann sie darum nicht eingestellt werden.

So zeigt seine Kritik schöne, herrliche, entzückende Momente, jedesmal wenn sie nicht von einem andern handelt, sondern von ihm selbst, an einem anderen, gelegentlich dieses anderen, sofern sein Selbst sich an diesem Fremden entfaltet oder in ihm spiegeln kann, also jedesmal wenn sie nicht kritisch, sondern vielmehr, mit Beispielen und Experimenten, bloß selbstbiographisch verfährt; aber vor allem zeigt sie, daß er ein jämmerlicher und unfähiger Kritiker ist, dem die erste Vorbedingung der künstlerischen Analyse fehlt: Das Vermögen, sich selbst von sich abzustreifen und sich dafür mit anderen Gehirnen zu bekleiden. Der Kritiker muß ein Verwandlungsmensch sein, ein Kautschukmann und Schlangenmensch des Geistes, der immer aus seiner Haut und in jede fremde Natur kriecht, um aus ihr heraus zu berichten, was in ihr drin geschieht und wie es da aussieht. Der Kritiker muß sich des Eigenen völlig entäußern, seine Instinkte abthun, um die fremden zu erspähen, seinen Willen unterdrücken, um den fremden in Herkunft, Entwicklung und Absicht zu erforschen. Der Kritiker muß ein Entsagender und Verzichtender sein, der Herrschaft verschmäht und lieber zum Dienste der anderen lebt, der gehorsame und selbstlose Freund ihrer Geheimnisse, der alles verzeiht, weil er seine Geschichte weiß, wie es kam und warum es so kommen mußte. Aber Huysmans ist eigenwillig, launisch und tyrannisch; Huysmans ist unduldsam, ohne Erbarmen, das begreift, und gehässig.

Und damit hätte ich das Büchlein getrost wieder zuklappen und mich bei der versicherten Erkenntnis beruhigen können, daß dieser mächtige und schöne Künstler ein schlechter, läppischer Kritikaster ist. Daß wird wohl schon öfter vorgekommen sein und richtet weiter kein Unglück an. Besonders da er so völlig auf eigene Faust in die Welt hineinkritisiert, ohne die Resonanz einer tintamarrenden Zeitung oder die nachtrommelnde Begeisterung werbelustiger Apostel. Auch brauchen sich die Franzosen um einen Kritiker mehr oder weniger wahrhaftig nicht zu grämen. An Paul Bourget's und Jules Lemaître's kritischer Meisterschaft, nach deren weisenden Losungen die Welt gierig horcht, wo immer nur ein unstetes Gemüt Heimweh nach der Zukunft hat, und an den indianisch virtuosen Spähersinnen, mit welchen Edouard Rod in die letzten Rätsel der heimlichsten und wirrsten Gemüter schnüffelt, könnte sich doch wohl selbst die empfindlichste und hungrigste Eitelkeit befriedigen.

Das alles sagte ich mir vor, und dann sagte ich mir noch, warum ich es denn nötig hätte, mir die Köpfe der Franzosen zu zerbrechen, die mit ihren schlechten Büchern schon allein fertig werden könnten. Und endlich sagte ich mir überdies, mit eindringlichen Wiederholungen, die alle Einwände niederschrieen, daß es zuletzt nicht einmal ein schlechtes, sondern nur ein unkritisches Buch ist, aber ein Buch, das in wuchtigen und hochgewachsenen Gedanken einen verirrten Künstler ausdrückt.

Ich hatte gut reden — ich brachte es nicht weg. Es wälzte sich im Kopfe hin und her nnd trieb mich ohne Rast. Und nimmermehr wollte es mich verlassen, daß der Nämliche einer von den ersten Künstlern und von den letzten Kritikern sein sollte. Bis mir mit einem Rucke plötzlich der verzauste

Knoten aufging — und nun besetzte mich der Gedanke: vielleicht gerade deshalb.

Vielleicht können sich Kritiker und Künstler nicht in der nämlichen Natur vertragen und Huysmans ward darum der große Künstler, weil er sich weise behütete, ein großer Kritiker zu werden. Vielleicht verdirbt die kritischen Nerven jede künstlerische Bildung und die künstlerischen Sinne verkümmern vielleicht durch den kritischen Gebrauch. Und vielleicht verschulden die vielen Triumphe des kritischen gerade in dieser Zeit die vielen Niederlagen des künstlerischen Geistes.

Die ganze Kunst, ein Künstler zu sein, mit welchem Instrumente immer, besteht doch am Ende nur darin, eine „Natur“ zu sein, im Goetheschen Sinne: eine entwickelte Welt für sich, mit besonderen Trieben und nach besonderen Gesetzen, die nicht ergänzt und nicht verändert werden kann noch will und kein anderes Verdienst nötig hat, als daß sie da ist. Recht eigen zu sein, so wie sie da ist, wahr und ohne Zwang, das Fremde zu vermeiden und demütig dem sicheren Drängen im Gemüte zu gehorchen, sich ganz auszuleben und rechtschaffen ihre Begierden zu erfüllen — Schöneres kann sie nicht vollbringen. Wie die Rosen blühen und die Trauben reifen: sie nehmen es sich nicht vor und denken an nichts und geben sich gar keine Mühe — darum, unter den Küssen der Sonne und des Regens, wird es so köstlich.

Die Kunst, ein Kritiker zu sein, ist ganz anders. Sie hat was vom Gedankenlesen. Sie fordert auch eine Natur von Kraft und Energie; aber diese werden in den Dienst der Anderen gethan, um sie mit ihnen zu bewaffnen und durch sie besser auszudrücken, als sie es allein vermöchten. Der Künstler ist derjenige, der an allen anderen, was immer seine Kunst auch unternehme, immer bloß sich selbst darstellt.

Der Kritiker ist derjenige, der an sich selbst und durch sich selbst, in welchen Lehrmeinungen er sich auch ausbreite, immer bloß die Anderen darstellt.

Verwandtes haben sie schon: sie sind alle beide Sensitive. Aber der Künstler ist sensitiv, um an den Abweichungen der Welt sich selbst mit gedoppelter Leidenschaft zu empfinden. Der Kritiker ist sensitiv, um an der eigenen Besonderheit den Charakter der Welt desto handgreiflicher zu demonstrieren.

Und da auf einmal bricht unter den jungen Künstlern der verheerende Sport aus, um jeden Preis auch Kritiker zu sein, mit gelehrter Einsicht in alle Tendenzen der Entwicklung, und umständlich muß zu jeder neuen Schöpfung gleich auch das neue Programm mitgeliefert werden, in geschwätzigen Glossen, Scholien und Kommentaren. Manchen war vorgeworfen worden, sie seien oft konventionell, nach der Schablone, nicht modern genug, und sie mochten die Berechtigung der Klage wohl selbst fühlen. Es kam ganz einfach daher, daß sie nicht selbstisch und frei waren, sondern Nachahmungen der berühmten Muster und Mitwirkungen der geistigen Nachbarschaft sich in die Ausdrücke ihrer Natur mischen ließen. Sie brauchten sich bloß auf sich selbst zurückzuziehen, vor dem Fremden abzusperren und in ihr Eigenes zu versenken, sie brauchten bloß wahr gegen sich selber zu sein, von einer furchtlosen und unbekümmerten Wahrheit, die nach den hergebrachten Gewohnheiten und den herrschenden Launen nicht fragt, sondern ohne Zweifel an sich glaubt; das war die verläßlichste Hilfe. Statt dessen vertrauten sie sich dieser betrügerischen Mode, sich erst kritisch über sich selber aufzuklären, sich zu durchwühlen und den neuen Geist zu durchwühlen, um sich und den allgemeinen Geist zu vergleichen und langwierige Systeme und Methoden herzurichten, nach denen die neue Dichtung angefertigt werden sollte.

Gewiß, die Kritik hat dabei viel gewonnen. Kein Geschlecht jemals ist im Kritischen virtuoser gewesen, keines je mit so hellseherischer Deutlichkeit selbstbewußt und seiner Triebe, ihrer Besonderheit und ihrer Zusammenhänge klar — ein Mithistoriker seiner eigenen Geschichte, während, ja oft, bevor es sie erlebt. Aber das freie und schlagfertige Schaffen ist dahin, ohne Zwang, nach dem Beispiele der Naturkräfte, und unter dem vielen Grübeln nach dem Notwendigen, was, aus den Gesetzen der Entwicklung heraus, jetzt kommen muß, hat sich der fröhliche Glaube an die Zaubermacht des eigenen Willens verloren, der Wunder wirkt.

Und darum möchte ich fast sagen, wir sollen uns freuen, in Jubel und Beifall, wenn die guten Künstler endlich wieder anfangen, schlechte Kritiker zu sein.





Vom Stile.

Man sagt gern: „Schreibe wie du redest.“ Das wird als ein selbstverständliches Gesetz vorgetragen, das weiter gar keinen Beweis braucht. Jedem ist es plausibel. Es hat aber noch keiner danach gethan und wer es einmal versucht, seine natürliche Sprache aufs Papier zu bringen, der kriegt bald genug davon, giebt's auf und läßt es sich nicht wieder einfallen. Eine einzige Probe genügt.

Jene Parole hat nämlich guten Grund, guten Sinn und gute Absicht, die aber gröblich mißverstanden, mißhandelt und verfehlt werden, wenn man sie wörtlich verfolgt. Wörtlicher Gehorsam ist hier der schlimmste Widerspruch. Sie will sagen: „Verfahre ebenso beim Schreiben, wie du beim Reden verfährst, aus denselben Grundsätzen her und auf dieselbe Wirkung hin;“ aber wenn man ihren Befehl auf den Buchstaben nimmt, die gesprochenen Worte einfach durch die Schrift befestigend, dann, statt ebenso zu verfahren, verfährt man ganz anders und gegnerisch, geradezu.

Schreiben und Reden wollen dasselbe. Sie wollen eine augenblickliche Verfassung der Seele mitteilen, sei es, daß sie

in einem Gedanken oder in einem Gefühle oder in einer Stimmung sich äußert. Aber die Mittel, über welche sie verfügen, sind verschieden. Die Mittel der Rede sind das Mienenspiel, die Gebärden, der Tonfall, die Blicke und die Worte — überhaupt die sämtlichen Instrumente des Körpers. Die Mittel des Schreibens sind bloß die Worte allein. Die Arbeit, die dort auf viele verteilt ist, wird hier von einem einzigen verrichtet. Das Reden ist ein Gesamtkonzert aller menschlichen Ausdrucksfähigkeiten, das Schreiben ist ein Solo des Wortes. Aber wenn die Violine allein ein Orchesterstück vortragen soll, dann genügt es nicht, daß sie einfach den Violinpart hinunterspiele, sondern sie muß auch die anderen Instrumente übernehmen und das ganze muß umgesetzt werden. Genau der gleiche Unterschied ist zwischen Schrift und Rede.

Rede und Schrift haben darum von vornherein durchaus verschiedene Ökonomieen. Der Redner hat es viel leichter. Er hat für seine Aufgabe viele Gehilfen: das Logische weist er dem Worte, das Musikalische dem Tone, das Pittoreske der Geberde zu. Der Schreiber ist arm: sein ganzer Reichtum ist das Wort. Sein Wort muß das Logische, das Musikalische und das Pittoreske zugleich ausdrücken. Derselbe Mensch muß darum für denselben Gedanken, für dasselbe Gefühl, für dieselbe Stimmung ganz verschiedene Worte wählen, je nachdem es sich um Schrift oder Rede handelt, weil das Wort das einemal allein und einsam, das anderemal von vielen Ergänzungen begleitet und unterstützt ist.

Gilt es den Ausdruck eines Gedankens, dann ist dieser Unterschied gering. Dann schweigen zur Rede die Gebärden und das Musikalische wird vermieden. Die Schrift kann fast die nämlichen Worte verwenden wie die Rede, weil auch

die Rede selbst hier nichts als Worte verwendet. Zum Ausdrucke von Gefühlen, Sinneswahrnehmungen, Nervenstimmungen bedarf die Rede des Tonreizes und der Gebärdenhilfe: sie müssen in der Schrift durch besondere Worte vertreten und ersetzt werden. Je größer die Rolle ist, welche in einem Thema das Pittoreske und das Musikalische spielen, desto größer wird der Unterschied zwischen den Worten der Rede und den Worten der Schrift sein. Je philosophischer ein Geschlecht ist, desto mehr wird seine Gewohnheit, alles in abstrakte Formeln zu bringen, Rede und Schrift einander nähern. Je künstlerischer ein Geschlecht ist, desto mehr wird sein Bedürfnis, alles in konkreten Zeichen zu erfassen, Rede und Schrift von einander entfernen. Gewöhnlich wird das so ausgedrückt: Der Stil des Voltaire und des Lessing sei die „natürlichste", der Stil der Goncourt's und des Poë die „künstlichste" Sprache.

* * *

Oft geschieht es, selbst von ziemlich verständigen Leuten, daß man den Stil als etwas für sich behandelt, gesondert von seinem jeweiligen Berufe; und wie einen selbständigen und beharrlichen Zweck, während er doch nur ein dienstbares Mittel ist, das mit der Aufgabe gewechselt werden muß. Manche sprechen gar gleich von einem „guten Stil" schlechtweg, wie von einer allgemeinen, für alle gleich verbindlichen Vorschrift, welches auch die Anlage ihrer Natur und die Weise ihrer Unternehmung sei; weniger thörichte thun noch immer wenigstens von „dem Stil eines Autors", wie von etwas Unabänderlichen und Unwandelbaren, als ob das immer dasselbe bleiben müsse, unabhängig vom jeweiligen Vorwurfe. Alle vergessen, daß der Stil doch niemals was anderes als der Apparat zum Umsatz künst-

lerischer Seelenstände in publike Seelenwirkungen und deshalb immer von der Verfassung des Künstlers, welche sich mitteilen will, von den Bedürfnissen des Vorwurfes, in welchem er sie ausdrücken will, und von der Empfindsamkeit des Publikums, auf welche er wirken will, von allen diesen drei Faktoren zusammen bedingt ist.

Was das Publikum über den Stil zusammen plauscht und was Professoren und andere Hanswurste davon philosophastern, das ist ja ganz egal. Aber selbst mancher Künstler läßt sich Quatsch vormachen und verwirrt sich. Und die brauchten sich doch nur auf sich selbst zu besinnen, was sie wollen müssen.

Das ist doch ganz einfach. Sie wollen sich ausdrücken. Und sie wollen sich mitteilen. Sie wollen ein Stück von sich aus sich heraus schaffen, daß es draußen leben kann — transporter leur être au dehors, wie Rosny gesagt hat. Und dann wollen sie es noch überdies in andere hinein schaffen, bis fremde Seele wird, was eigene Seele war. Erst am Ende dieses Prozesses, wenn alle Phasen erfüllt sind, ist ein Kunstwerk vollbracht.

Der Stil ist das Werkzeug dazu, weiter gar nichts. Er soll eine Seele, wie sie in einem gegebenen Moment sich äußert, in so kräftiger und wirksamer Botschaft hinaus bringen, daß sie in andere eindringt und diese, für eine Weile, nach ihrem Vorbilde formt. Er muß also anders sein je nach der Seele, welcher er dient, anders nach dem Ausdrucke, den gerade sie jeweilig von sich geben will, anders nach der Zugänglichkeit der Ziele, wie ihnen am leichtesten beizukommen ist, wo ihre Wehrkraft und Verteidigung am geringsten sind.

Mit anderen Worten: er hängt von der Natur des Schriftstellers und ihrer jeweiligen Verfassung, vom Cha-

rakter des Vorwurfs und von den Nervenständen des Publikums ab.

Von der Natur des Schriftstellers. Die muß im Stile enthalten sein. Je eigenartiger sie ist und je gerechter ihr der Stil wird, je künstlerischer also ein Künstler an Anlage und Vermögen ist, desto weiter wird sich der Stil von der üblichen Schreibweise, qui est dans l'air (Zola), von den korrekten Phrasen der gemeinen und naturlosen Menschen entfernen, desto persönlicher wird er werden und je mehr ein Schriftsteller Profil hat, desto mehr wird sein Stil Manier haben: une vie particulière, une saveur original. Wenn einer einen verträglichen und alten Stil schreibt, der niemanden befremdet, nicht beleidigt und von jedem gebilligt werden kann, dann darf man sich getrost beruhigen, daß entweder dahinter überhaupt nichts steckt, kein vornehmer und einziger Geist, oder daß es ein lahmhandiger und verstümmelter ist, dem sich das Mitteilen versagt — in jedem Falle, daß es kein Künstler ist. Marivaux, wenn man ihm vorwarf: qu'il n'écrivait pas comme tout le monde et qu'il poussait volontiers la singularité jusqu' à la bizarrerie, pflegte zu antworten, qu'aussi ne pensait il point comme tout le monde et que, pour traduire des nuances plus subtiles du sentiment, il lui fallait des mots moins usuels et des tournures plus déliées. Hier wird von dem gemeinen Vorurteile viel gesündigt und man stellt sich vor als ob es mir, wenn ich eine Rose beschreibe, darum wäre, die Rose auszudrücken und nicht vielmehr, gelegentlich der Rose, mich selber auszudrücken.

Zweitens vom Charakter des Vorwurfs. Der Stil muß den Charakter des Vorwurfs annehmen und wiedergeben. Es genügt nicht, daß er vom Gegenstande berichte, was man am Ende auch durch algebraische Zeichen ver-

möchte; er muß sich in den Gegenstand selbst verwandeln, um seine sämtlichen Nuancen in die bereite Impression zu übertragen. Beim Sonnenuntergang muß der Stil erröten, bis in's letzte Adjektiv, und man muß, wenn er vom Meer erzählt, aus jedem Zeitwort das Salz schmecken und aus jeder Beugung des Satzes die röchelnde Woge hören.

Das führt zum dritten Punkte: zu den Nervenständen des Publikums. Der Stil hat nicht bloß ein Stück Seele in einen Gegenstand zu leiten, so daß es in diesem ein zweites Leben gewinne, sondern er hat es überdies, eben durch diesen Gegenstand, in die horchenden Teilnehmer hinüber zu einem dritten Leben zu leiten. Das haben die Ästhetiker des Parnasses zuerst entdeckt und dahin formuliert, daß la vertu essentielle de la poësie était la suggestion, entendez par là le pouvoir d'évoquer les images ou des états particuliers de l'âme, avec des rencontres de syllabes, si étroitement liées à ces images et à ces états de l'âme qu'elles en fussent comme la figure perceptible (Bourget). Das ganze Geheimnis besteht darin, daß gewisse Klänge, gewisse Farben, gewisse Formen — ganz unabhängig vom Sinne, den sie enthalten — unfehlbar gewisse Gehirnpartieen treffen, reizen und erregen: jede von ihnen angemeldete und vorbereitete Wirkung ist gastlicher Aufnahme gewiß. Daher der unwiderstehliche Zauber Edgar Poës, der die Gehirne, bevor die Geschichte noch eigentlich recht begonnen hat, bereits par le ton specifique du début*) in diejenige Verfassung bringt, welche er gerade braucht, in welcher sie am zugänglichsten sind und keine Verteidigung vermögen.

* * *

*) Vgl. die vortreffliche Darstellung der Poë'schen Technik in Hennequin „écrivains francisés." Bei Perrin & Co. Paris.

Es muß auch noch das ausdrücklich berichtigt werden, als ob der Stil bloß Gedanken auszudrücken hätte. Einige meinen, das Gedankliche sei seine unvermeidliche Kategorie; in's Gedankliche müsse erst alles übertragen werden, wenn er daraus etwas machen sollte; Wahrnehmungen, Gefühle, Stimmungen, bevor nicht ein logisches Resultat aus ihnen gezogen, könne er nicht gewähren. Diese Herrschaften kommen bloß so ungefähr um ein Jahrhundert zu spät: sie haben die Romantik verschlafen, welche das Pittoreske und das Farbige für den Stil erwarb, wie die Decadence jetzt das Nervöse für ihn erwerben will. Sie müssen doch einmal Gautier, die Goncourts oder Huysmans lesen.

Aber noch mehr. Nicht bloß, daß der Stil alles ausdrücken kann, was jeweilig in der Seele geschieht, ohne es umständlich erst ins Gedankliche einzuwechseln: auch wenn er das Gedankliche ausdrückt, auch dann hat er mehr auszudrücken als bloß das Gedankliche. Es ist nicht genug, wenn er den Gedanken allein giebt: der kann nicht wirken, kein Leben kriegen und zerflattert. Er muß auch seine Herkunft geben, die Kräfte seiner Geburt, die Bestimmungen seiner Zusammenhänge, die Umgebung, in welcher er wuchs, sich gestaltete und verwandelte, die ganze Geschichte seiner sämtlichen Prozesse. Er muß den ganzen Menschen geben, von welchem dieser Gedanke bloß eine einzelne Äußerung ist, das Ende vieler geheimer Erzeugnisse, ohne die er nicht entstehen konnte, ohne die er, wenn sie nicht alle mit ihm zugleich suggeriert werden, in keinem anderen wieder erstehen kann. Und darum, wenn der Stil einen Gedanken zu sagen hat, hat er, damit er lebendig bleibe, mit ihm zugleich den ganzen gleichzeitigen Stand des Ich zu sagen, aus welchem er stammt, für welchen allein er gilt.

Bourget hat es gut formuliert. Ein Gedanke, sagt er,

muß so ausgedrückt werden, de façon que tout le travail silencieux de la pensée soit rendu perceptible et comme concret.

* * *

Und jetzt, bitte: resumieren wir einmal. Nehmen wir die Absichten des Stiles, die wir aus seinem Berufe gefunden haben. Das wird uns seine Gesetze geben.

Er ist kein selbständiges für sich. Es giebt keinen Stil an sich, der als Muster empfohlen werden könnte, der schlechtweg gut und unter allen Umständen zu loben wäre. Es giebt kein objektives Ideal von Stil.

Sondern er ist, weil er ein Mittel ist und darum durch den Wechsel der Zwecke bestimmt wird, eine durchaus subjektive Angelegenheit, ein immer nur relativer Wert: der nämliche kann das einemal, wenn er aus dem Persönlichen einer Natur heraus erwächst, eine unübertreffliche Meisterschaft und das anderemal wieder, wenn er als eine aus der Fremde her geborgte Maske vorgehalten wird, geradezu ein abschreckendes Beispiel sein.

Er soll: erstens die Person ausdrücken, aus sich herausbringen, so daß ihr verborgenes Seelisches öffentliche Verkörperung gewinnt, objektivieren;

zweitens die Sache ausdrücken; das heißt also, jene Verfassung dieser Person aus ihren vielen zeichnen, welche dadurch charakterisiert wird, daß sie sich gerade dieser Sache zuwendet; also einmal die logische Seite der Person, das andere Mal die sentimentale, noch ein anderesmal die sensuelle, und so weiter;

drittens die Person und die Sache in den Hörer eindrücken; das heißt also, das ganze dieser Person überhaupt, was nur alles an ihr ist, und des besondern jener bestimmten

Verfassung, welche sich gerade durch die Wahl dieser Sache manifestiert, in den Leser suggerieren.

Das giebt folgende Gesetze:

Erstens, daß der Stil so persönlich als möglich sei. Er muß jedesmal die ganze Natur des Künstlers enthalten, seine ganze Art und alle seine Unarten, ohne Rest, ohne Verheimlichung, ohne Posen. Seine Besonderheit, was ihn auf den ersten Blick von anderen scheidet, muß er mit nachdrücklichem Accente betonen. Der Geruch der künstlerischen Persönlichkeit, den das Eigene und Selbstische an ihr ausstrahlt, muß an jedem Worte kleben. Irgend ein herausgerissener Satz über irgend ein Gleichgiltigstes soll genügen, wie eine ausführliche Stiftungsurkunde seines Charakters den ganzen Künstler zu zeigen, unverkürzt wie er ist, welche Anlagen ihm die Geburt geschenkt und welche Wandlungen ihm sein Schicksal zugefügt hat.

Zweitens, daß der Stil so sachlich als möglich sei. Er muß jedesmal genau die Stimmung des Künstlers enthalten, welche ihn gerade auf diese Sache stößt, und jenen Charakter der Sache annehmen, um dessentwillen der Künstler gerade diese Sache annimmt. Wenn er Krankes berichtet, wozu es eine unerläßliche Vorbedingung ist, daß Krankes in diesem Augenblicke den Künstler beherrsche, muß er selber sozusagen erkranken und giftige Stoffe mitteilen. Wenn er von langer Weile erzählt, muß seine Form allein, ganz abgesehen vom Inhalt, bloß durch die Anlage ihrer Wendungen und die Folge ihrer Wiederholungen schon Langeweile, Ekel und Ermüdung verbreiten. Wenn von Schmerzlichem die Rede ist, muß gleich die Bildung der ersten Sätze Unbehagen vorbereiten, die Freude verdrängen und ängstliche Gefühle erwecken. Es ist seine Pflicht, die Nerven vorzubereiten, zur

Empfänglichkeit der Sache zu stimmen und das Wesen der Sache in der Empfindung der Sache vorweg zu schaffen, noch vor der Ankunft der Sache selbst. Sein Beruf ist musikalisch: er hat zur Aufnahme des Gegenstandes geneigt zu machen, das Fremde und Widerstrebende zu entfernen und alle Verwandschaft des nahenden Gefühles zur Begrüßung und Einführung zu versammeln.

Drittens, er muß so suggestiv als möglich sei. Er soll die geheime Kraft bewähren, alles was er aus dem Künstler zu objektiver Gestaltung herausbringt, seine beständige Natur und ihre jeweilige Stimmung in den Zuhörer und Zuschauer ebenso hineinzubringen, mit der nämlichen Lebendigkeit, mit dem gleichen Charakter, mit allen Nuancen, wie es im Künstler diesen Augenblick ist. Er muß das Publikum unterwerfen, in die Besonderheit des Künstlers und seine Stimmung hinüber verwandeln, es aus sich heraus und in seine Absichten hinein verzaubern. Es ist unerläßlich, damit diese Verzauberung gelinge, daß er zuvor eine Auswahl des Publikums verrichte und die unzugänglichen von den guten Medien sondere. Es ist die Pflicht des Stiles, die Stammesangehörigen des Künstlers zu versammeln und im voraus die Fremden zu vertreiben, welche von einer anderen Rasse des Geistes und darum für ihn unverständige und unverständliche Barbaren sind, mit welchen er keine Gemeinschaft über welche er keine Gewalt haben kann. Der Stil muß vom ersten Satze ab eine laute und deutliche Verkündigung enthalten, welche die Geistesart ansagt, die hier zugelassen wird. Er muß vom ersten Satze ab die Anderen verletzen und verdrängen, welche aus einer anderen geistigen Heimat stammen und an andere Gebräuche, an andere Sitten und an andere Bedürfnisse gewöhnt sind. Er muß vom ersten Satze ab die Landsleute durch heimatliche Klänge gewinnen,

die fremden durch den feindlichen Accent seiner Sprache entfernen.

Es giebt also keinen Stil, der schlechtweg gut wäre, für alle Fälle gleich empfehlenswert, so daß sich das ganze Schrifttum unter seinen Hut bringen ließe; den man bloß eifrig nachzuahmen brauchte und man wäre gleich ein stilistischer Meister, sondern umgekehrt jeder nachäffische Stil ist immer vom Übel und faule Stümperei.

Aber es giebt einen Stil, der schlechtweg schlecht und verwerflich ist. Jeder unpersönliche Stil, der, wenn er zur Not auch eine Sache herausbringen mag, keine Persönlichkeit zeigt. Es ist, was der Haufe „gut geschrieben" nennt: denn der Haufe empfindet es als Erleichterung und Beruhigung, wenn ihm die Begegnung einer starken, harten und trotzigen Natur erspart bleibt, die ihn verächtlich behandelt und in den Dienst ihrer Weise zwingt. Zola hat ganz recht: le pis, selon moi, est ce style propre, coulant d'une façon aisée et molle, ce déluge de lieux communs, d'images connues qui fait porter au gros public ce jugement ayaçant: c'est bien écrit. Non, c'est mal écrit, du moment où cela n'a pas une vie particulière, une saveur originale, même aux dépens de la correction et des convenances de la langue. Es ist was Hurenmäßiges in solchem Stile, wie wenn eine von ihrer Schneiderin gekleidet und von ihrem Tapezierer möbliert wird und die ganze Form ihrer Existenz direkt aus dem Louvre ins Haus geliefert kriegt, fertig und bereit.

* * *

Zwei stilistische Tendenzen sind in der Moderne zu gewahren, die sich heftig befehden. Allgemein ist der Trieb auf eine Revolution des Stiles, auf den Bruch mit aller stilistischen Überlieferung und auf die Bildung neuer, unbe-

kannter, dem veränderten Geschmacke gemäßer Momente. Aber sie versuchen es auf verschiedene Weise, die einen, indem sie den Stil reinigen, vereinfachen, und auf das gröbste Minimum reduzieren, die andern, indem sie ihn umgekehrt durchaus bereichern, mit neuen Nuancen erfüllen und mit allen Noten der Moderne ausstatten wollen.

Die eine Tendenz, die auf Vereinfachung, kommt von Stendhal her. „Le dedain absolu de la rhétorique" war seine Devise, der nüchterne, trockene, streng sachliche Referententon des bürgerlichen Gesetzbuches sein Ideal. Alle die äußeren Künste der Romantik, ihre musikalischen und pittoresken Effekte, ihre Richtung auf eine selbständige Wirksamkeit des Stiles an und für sich verschmähte er als unwürdigen Tand und Flitter, der die eigentliche Kunst nur verberge. Eine starke Impression mit der größten Intensität und bis in die feinsten Nuancen zu empfinden und diese Empfindung ohne Rest und ohne Aufputz mit der größten Einfachheit und Deutlichkeit in ihren nächsten und natürlichsten Ausdrücken herauszusagen — darin bestand nach ihm die ganze Kunst des Schreibens. Es war eine nihilistische Tendenz, die alle ererbten und erworbenen Künste des Stiles vernichten wollte, um die absolute Stillosigkeit an ihre Stelle zu setzen. Die Zahl seiner Schüler ist gering.

Die andere Tendenz kommt von der Romantik her. Sie sucht ein reicheres, geschmeidigeres, und dienlicheres Instrument für die raffinierten Sensationen, welche die neue Zeit gebracht hat. Sie ist auch gegen die alte Rhetorik, aber nur, um eine neue an ihre Stelle zu setzen, welche den Ausdruck der neuen Gesellschaft erleichtert. Ihre Vorbilder sind die Heilkünstler des sinkenden Roms. Dem Petronius vor allem eifern sie nach. Ihre Meister sind die Goncourts. Rosny hat sie gut formuliert: à de nouveaux ordres de

sensations correspondent des torsions nouvelle de la forme, des attitudes de phrase; la langue, qui exprime, en somme, des vies d'époque se complique avec la complication même de ceux qui s'en servent."

Der stilistische Nihilismus des Stendhal hat seinen guten Grund und seinen guten Zweck. Er soll aufräumen mit der Vergangenheit, die Überlieferung niederreißen und die Gegenwart von den Phrasen befreien, welche ihren Sinn verloren haben, weil ihr materielles Äquivalent vergangen ist. Er ist eine revolutionäre Gewalt, gegen eine alte Form, welche sich mit dem neuen Inhalt nicht mehr verträgt, sich bloß lästig macht und seinen rechten Ausdruck hemmt. Er ist der große Besen, welcher erst das alte Gerümpel hinwegfegen muß, bevor ein neuer Bau vorgenommen werden kann. — Aber, wenn niedergerissen ist, und die Trümmer fort sind, dann müssen die neuen Baumeister kommen, um den neuen Geist unter Dach zu bringen, damit er nicht in Frost und Regen verderbe. Dann muß für die neue Zeit die neue Sprache erfunden werden. Der Stendhalismus ist notwendig, aber bloß als eine Vorbedingung des Goncourtismus.





Wahrheit, Wahrheit!

Das ist das Verhängnis, so bald in einer Kunst das Schlagwort von der Wahrheit ausbricht, daß es durchaus keinen Halt, keine Rast, keinen Frieden mehr giebt und sie nicht eher wieder sich zu schönem, gedankenvollem und dankbarem Verweilen und zu stiller Freudigkeit beschwichtigen kann, als bis die ganze Spule aller Möglichkeiten heruntergehaspelt ist: denn alle Dinge, wie man sie mit der Forderung der Wahrheit berührt, siehe! da sind alle plötzlich in Lüge verwandelt und wer die Wirklichkeit sucht, findet nur Schein überall.

Es war ja damals nicht zu vermeiden, daß diese Parole ausgerufen wurde: die Entwickelung selber stellte sie unerbittlich und es war, als jener jähe Ruck des allgemeinen Geschmackes von der Romantik weg geschah, keine andere Wahl. Wahrheit — das schien auch eine so einfache, deutliche und zuverlässige Losung, die Jeder verstünde, über die kein Streit, gegen die kein Widerspruch sein könnte, weil sie über den Menschen steht und Allen gemein ist. Und das hätte sich freilich keiner träumen lassen, daß sie einem Jeden, wie er nur nach ihr griff, sich

unter den Händen verwandeln und daß er dann gleich von allen anderen häßlichen Betrugs geziehen werden würde.

Zuerst richtete sich das Schlagwort gegen die Muskelverzerrungen, die Gebärdenverrenkungen und Grimassenüberspannungen, gegen das aufspielerische Übermenschentum, gegen die michelangeleske Pose, in welchen die Ausschweifungen der Romantik ihre überwachsenen Ideale auszudrücken rangen. Das wurde des Schwulstes, des Bombastes, der Unnatur angeklagt und der Ruf nach Wahrheit meinte Einfachheit, Alltäglichkeit und Schlichtheit, nichts weiter. Man wollte auch die Kunst wieder aus den Wolken herab in irdische Maße zurückholen, nachdem man mit Philosophie und Politik da oben hinlänglich schlimme Erfahrungen gemacht und von der flügelversengenden Sonnennähe des Ideals gerade genug hatte. Der individualistische Stolz hatte sich ein bischen übernommen; jetzt wurde ihm schwindelig in den steilen Höhen der blauen Blume. Heimweh regte sich, Heimweh nach dem stillen, freundlichen Philisterlande.

Es wurde daraus eine ruhige und nüchterne Schule des bon sens, in deren enger, wohlgeordneter und gemäßigter Welt sich der brave Bürger, abends zur Pfeife, wenn er sich mit Eifer und Behagen hinein versenkte, recht wohl gefallen konnte, ohne sich anzustrengen, ohne sich aufzuregen. Das Böttchersche „Am Rhein“ und überhaupt die ganze Düsseldorferei, Gustav Freitags vorsichtiger und beschaulicher Kathederliberalismus, der jedes Wort erst drei Mal wägt und wendet, Augier's besonnene, ein bischen aufdringlich selbstgefällige, immer höchst erziehliche Komödienmoral, die aber doch niemals „zu weit geht“, sondern das Angenehme und das Nützliche heilsam vermischt — man

darf nicht vergessen, daß alles das sich damals Wahrheit nannte. Es war eine Gartenlaubenwahrheit, zum Gebrauch der Familien und als passendes Weihnachtsgeschenk sehr zu empfehlen.

Die Herrlichkeit dauerte aber nicht lange. Man war einem allgemeinem Bedürfnisse gefolgt, der wachsenden Begierde nach Erholung von der wirbeligen Himmelfahrt der romantischen Triebe, und weil es doch einmal einer theoretischen Rechtfertigung bedarf und die Menschheit sich aus jeder augenblicklichen Laune immer gleich ein ewiges Prinzip konstruieren muß, so formulierte man mit Fleiß aus bereiten und gefälligen Beweisen umständliche Progamme der Wahrheit. Da konnte es nicht ausbleiben, das Fürwitzige mit Mißtrauen herankamen und ungläubig fragten: ist sie wirklich wahr — eure Wahrheit? Und sie fanden, je eifriger sie forschten, daß seine Wahrheit überall log, die Welt entstellte und verschminkte, und sie gingen hin, überall gegen den argen Betrug zu lästern, mit erbitterten und kriegerischen Reden, und versprachen, wenn man sich nur von dem alten abwenden und dafür lieber ihnen folgen wollte eine bessere, gründlichere und wahrere Wahrheit.

Jetzt ging das große Wahrheitssuchen los und es liefen bald so viele Wahrheiten auf der Straße herum wie junge Autoren: denn das war schon das wenigste, was man nun von dem Anfänger verlangte, wenn er berühmt werden wollte, daß er sich eine ganz neue Wahrheit patentieren ließ.

Es ist aber mit der Wahrheit, so verführerisch die Losung klingt, eine heikle und gefährliche Geschichte. Was ist denn überhaupt Wahrheit? Wo ist denn Wahrheit? Wie ist Wahrheit denn zu fassen? Sie scheint, wie ein Irr-

licht, immer nur drüben und ist, wie man sich zu ihr wendet, gleich wieder verloschen.

Zuerst marschierte die kämpferische Kompagnie mit rüstigem Mute drauf los. Wirklichkeit, Wirklichkeit riefen sie sich ohne Unterlaß zu und das hatte was aneiferndes, was versicherndes, was bürgendes und alle trugen den Sieg schon in der Tasche. Es sollte jeder, mit der Feder, mit dem Meißel, mit dem Pinsel die Welt da draußen erzählen, alles was da ist — das war doch so einfach und war unwiderstehlich.

Ein bischen Philosophie hätte sie irre machen müssen. Die konnte ihnen gleich sagen, daß sie von vorneherein Unmögliches unternahmen. Es ist ein selbstverständlicher Gemeinplatz der allerersten Erkenntnistheorie, daß darüber Keiner was aussagen kann, was da ist: das bleibt in Finsternis verhüllt. Das meinten sie denn auch gar nicht; es fiel ihnen gar nicht ein, die Welt an sich zu suchen, sondern sie wollten nur ihre Erscheinung im Bewußtsein. Sie wollten nicht, was da ist, sondern sie wollten nur, was da scheint. Es scheint aber jedem was anderes. Und daran dachten sie nicht. Ihre philosophische Unschuld wenigstens war groß.

Sie dachten nicht daran, daß die Erscheinung der Wirklichkeit im Bewußtsein, was man so gemeiniglich die Wahrheit nennt, eine zusammengesetzte Wirkung ist. Sie wird von ihrer äußeren Ursache und von ihrer inneren Form bestimmt. Jenes Unerreichbare, jenseits der Erkenntnis, giebt den Stoff her und unser Bewußtsein wirtschaftet daran herum. Was unser Bewußtsein ihm eigentlich anthut, ob es ihm was überzieht und aus eigenem was hinzufügt oder es ohne Zuthat umgestaltet und verwandelt, darüber werden wir uns wohl noch lange vergebens die

Köpfe zerbrechen. Wir wissen nur — aber dieses ist der Anfang aller Selbstbeobachtung und seine Bestätigung erleben wir alle Tage — daß das Bewußtsein die Zufuhr von außen verändert und daß, weil jeder Mensch aus anderen Sinnen und anderen Nerven ein anderes, sein besonderes Bewußtsein, jeder Mensch auch eine andere, seine besondere Wahrheit hat.

Das giebt nun einen wahren Rattenkönig von heillos verfitzten Konflikten, welche ebenso viele Phasen in der jämmerlichen Leidensgeschichte darstellen, an welcher der Naturalismus langsam und elend verstorben ist. Man denke nur einmal die Möglichkeiten durch, welche sich eröffnen. Entweder es stellt einer die Wahrheit ganz so dar, wie er sie hat, nichts als die Erscheinung in seinem Bewußtsein und diese Erscheinung ganz — das muß von allen anderen als eine lügnerische Vorspiegelung empfunden werden und gerade je seltsamer, eigenartiger und also künstlerischer seine Persönlichkeit ist, desto weiter wird es sich von den übrigen Wahrheiten entfernen. Oder es achtet einer auf die Vorstellungen der anderen, hört ihre Berichte und sucht sein eigenes Bewußtsein durch ihre Aussagen zu korrigieren — dann hat er überhaupt schon aufgehört, wahr gegen sich selber zu sein und wenn er den Beifall der ganzen Welt gewänne, die Klage des eigenen Gewissens wird er nicht los. Oder endlich es will einer aus möglichst vielen Wahrheiten durch Vergleich einen Durchschnitt formen, indem er aus seinem Bewußtsein und dem gerade entgegengesetzten und den charakteristischesten dazwischen das Mittel zieht — das ist denn überhaupt gar keine Wahrheit mehr, für gar Niemanden, sondern bloß tote und kalte Abstraktion, die alle verdrießt.

Es blieb zuletzt, da eines nach dem anderen versagte,

nichts übrig, als es noch mit einer Kompromiß- und Majoritätswahrheit zu versuchen: Das allen Wahrheiten Gemeinsame, die äußere Gebärde, die häufigsten Züge herauszunehmen, alles Persönliche, welches gerade ihre eigentliche Bedeutung ausmacht, daran zu verwischen, daß es sich jeder selber zurecht deuten, und mit Fleiß breite Lücken zu lassen, daß es sich jeder aus dem eigenen ergänzen könnte. So wurde das Platte, das Gemeine, das sozusagen Entwurf- und Grundrißmäßige, welches in allen Naturen wiederkehrt, Gesetz; alle vornehme Spur, welche von der Mehrheit gleich immer als was „gemachtes" empfunden wird, mußte ausgemerzt, jede edlere Menschlichkeit, welche gerade nur durch die Differenzierung entsteht und gerade nur in ihr besteht, mußte vertilgt werden. Natürlich fanden sich dafür keine Künstler mehr, sondern es waren die „Schüler" des Naturalismus, die diese Schablone ausarbeiteten. So verkrachte der Naturalismus und die „Psychologen" übernahmen die Erbschaft, cum beneficio inventarii. Mancher technische Kniff, zur Förderung der Illusion und um die suggestive Kraft der Kunst zu steigern, leistete ihnen gute Dienste und auch das alte Prinzip konnten sie sich ohne Bedenken gefallen lassen. Sie wollten auch die Wahrheit, nichts als die Wahrheit und die ganze Wahrheit, ohne Einmischung des Phantastischen und ohne feige Beschönigung. Nur suchten sie sie nicht draußen an den toten Dingen, sondern sie suchten sie in der Menschenseele drin, auf den wirren Nerven, unter den bangen Geheimnissen der Sinne. Da wählten sie sich ihren Bezirk.

Und nun fing die Wahrheit zum andern Male ihr boshaftes Minieren an und verscheuchte auch den Psychologen wieder den Frieden und alle Rast.

Nach der subjektiven Wahrheit stöberten diese gewitzigten

Spürer. Der Welt entsagten sie; die, hatten sie erfahren, war doch nimmermehr zu erhaschen. Vom Menschen wollten sie nun wieder erzählen, was im Grunde der Herzen geschieht. Es konnte ihnen aber nicht lange verborgen bleiben, daß jeder immer nur von einem einzigen Menschen zu erzählen vermag, von sich selber, weil ja die anderen für ihn auch wieder nur Welt sind, wie die Dinge, unzugängliches, undurchdringliches und zuletzt, wenn er sich nur besinnt und es recht überlegt, auch unbegreifliches Draußen. Wenn also die Wahrheit Psychologie verlangte, dann meinte sie damit psychologische Monologie.

Den Gefallen konnte man ihr ja thun: Maurice Barrès' „Un homme libre"*), Edouard Rod's „Le sens de la vie"*), J. K. Huysmans' „A rebours"**), J. H. Rosny's „Le termite"***) — immer nur einsame, weltflüchtige Selbstgespräche des in sich versunkenen, in seine Gründe hinab lauschenden und die ungekannten, schaurigen Bezirke der eigenen Empfindung erforschenden Ich; bald in der ersten, bald in der dritten Person ausgedrückt. Die Welt und die anderen gleiten kaum flüchtig einmal in zerrinnendem, unfaßlichem Schein vorüber, wie hinter einer blinden Scheibe rasche, ungestalte Schatten; nur eine einzige Seele, nichts als sich selber wollen sie ausdrücken. Und nicht einmal das, richtet die strenge Kritik, ist ihnen gelungen; selbst das vermögen sie nicht.

Die Kritik hat schon Recht, ganz gewiß, und dennoch will mir scheinen: sie thut ihnen Unrecht. Es kann nicht geleugnet werden, daß kein einziger dieser mit so viel rätsel-

*) Bei Perrin & Cie.
**) Bei G. Charpentier.
***) Bei Albert Savine.

kundiger Hellsicht durchwühlten, so grausam zerfaserten und bis in die geheimsten Winkel abgesuchten Charaktere jemals eine faßliche, entschiedene und ausgemachte Erscheinung gewinnt. Von jedem, der ein einziges Mal in unserem Leben an uns vorübergeht, ohne eine Botschaft seiner Seele zu verraten, behalten wir ein deutlicheres, verläßlicheres Bild; sie schwanken und zerflattern vor uns. Wir machen von Grad zu Grad die sämtlichen Stadien der nephritischen Kolik durch, mit welcher Servaise seine interessantesten Abende verbringt; jedes eilige Zucken, das das Gehirn des Gatten streift, während die Frau in Wehen liegt, wird sorgfältig notiert; wir erfahren den ganzen monde sentimental, catalogué et condensé en rébus suggestifs, des Einsiedlers von St. Germain, les plus subtiles émotions, les plus rares émotions, toute son âme mécanisée; wir wissen von jedem einzelnen Schnaps, aus beredsamen Protokollen, wie er auf den Gaumen des des Esseintes wirkt und wie sich Curaçao, Kümmel, Menthe, Kirsch und Whisky in seinem Gefühle unterscheiden. Aber trotz alledem, es hilft nichts: wir gelangen nicht dazu, sie zu „sehen", sie „kommen nicht heraus" — wie der Kunstausdruck lautet —, sie „verlieren sich im Detail" und die ganze psychologische Mikroskopie, so unübertrefflich und bewundernswert, nützt uns am Ende gar nichts.

Das, wie gesagt, läßt sich durchaus nicht leugnen. Nur wird, meine ich, die gerechte Klage an eine falsche Adresse verschickt: gegen die Wahrheit müßte man sie richten, nicht gegen ihre unschuldigen, bedauernswerten Opfer. Diese rastlose Intriguantin ist es, die auch dieses Unheil wieder angestiftet und die psychologischen Monologe, welche das Ich bekennen wollten, in lose Sensationen zerrissen hat, hinter denen das Ich verschwindet.

Die Philosophie hätte ihnen auch das voraussagen können. Auf keine Weise war's zu vermeiden. Es ist philosophisch, wenn man der Wahrheit folgt und jedes andere Prinzip zurückweist, wenn man die Verlockungen des Wunsches, der Ahnung und des sittlichen Gebotes verschmäht, wenn man nur das Unbezweifelbare will, nur das Gewisse, nur das Erweisliche, durchaus kein Recht auf das Ich zu entdecken: es scheint nichts als eine launische und gänzlich grundlose Fiktion, die mutig weggeworfen werden muß. Dem positiven Philosophen, der sich bloß dem unmittelbar Verbürgten anvertraut und auf seine ungestümen Begierden nicht hören will, entschwindet, wenn er nur ehrlich und rücksichtslos genug ist, jede Spur des Ich, wie ihm schon vorher rettungslos jede Spur der Welt entschwand; und aller Besitz schrumpft ihm winzig zusammen, zu „einer in der Luft schwebenden Kette zeitlich verbundener Vorstellungsakte" *) — kein anderer Rest bleibt übrig. Die Sensationen allein sind Wahrheit, zuverlässige und unwiderlegliche Wahrheit; das Ich ist immer schon Konstruktion, willkürliche Anordnung, Umdeutung und Zurichtung der Wahrheit, die jeden Augenblick anders gerät, wie es einem gerade gefällt, eben nach der Willkür der jeweiligen Stimmung, und man hat genau ebenso viel Berechtigung, sich lieber gleich hundert Iche zu substituieren, nach Belieben, auf Vorrat, woher und wodurch die Dekadence zu ihrer Ichlosigkeit gedrängt ward. Es giebt zwischen dem Ich und der Wahrheit keinen Vergleich; diese hebt jenes auf, jenes diese; dem einen oder der anderen muß man ent-

*) Ed. von Hartmann „Kritische Grundlegung des transcendentalen Realismus" Berlin. Bei C. Duncker. Man vergleiche dort die ausführliche Darstellung, aus welcher ich nur die führenden Punkte andeuten kann.

sagen. Die Philosophie hatte diese Erfahrung lange gemacht. Es war nur billig, daß ihr jetzt auch die Dichtung, als sie vom nämlichen Prinzipe begann, zum nämlichen Ende folgte, zu diesem alten Erlebnis des Stendhal: „lorsqu'il se cherchait, il ne se trouvait pas et, au lieu de son moi, ne découvrait qu'une successionet, parfois, un conflit de sensations.*)

Sensationen, nichts als Sensationen, unverbundene Augenblicksbilder der eiligen Ereignisse auf den Nerven — das charakterisiert diese letzte Phase, in welche die Wahrheit jetzt die Litteratur getrieben hat. Sie ist noch lange nicht am Extrem: wir werden, wenn sie nur erst das scheue Zaudern des ersten Versuches überwunden und sich ihre eigentliche Bedeutung recht zum Bewußtsein gebracht haben wird, noch gar wunderliche Dinge mit ihr erleben und können uns getrost darauf gefaßt machen, nächstens die obligaten 350 Seiten hindurch die sämtlicher Sensationen versetzt zu kriegen, welche eine Havanna auf den Nerven vollbringt und wie ihre Wirkungen sich von denen der grünen Chartreuse unterscheiden; bald wird sich jeder Kritiker einen Lebemann als Sachverständigen der Nervosität zur Seite halten müssen. Und erst wenn von diesem inneren Naturalismus am Ende alles Nervöse ganz so abgeschrieben und ausgeschrieben sein wird wie von jenem äußeren das Pittoreske, erst dann wird auch diese Phase wieder erledigt sein.

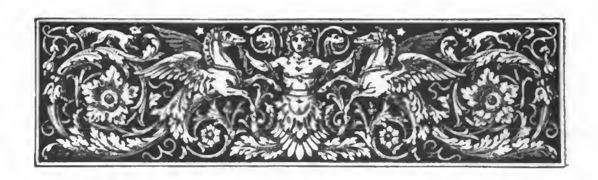
Es wird dann aber auch das Prinzip der Wahrheit in der Litteratur erledigt sein, ausgesungen und abgethan, weil es damit seine letzten Trümpfe verspielt und alle Möglichkeiten erschöpft haben wird. Ganz wie in der Malerei,

*) Augustin Filon in der „Revue Bleue" vom 20. September 1890.

die auch mit festlichem Mute erst auf Eroberung der Wirklichkeit auszog, um niedergeschlagen und verzagt bald nach dem Schein im Auge zu retirieren und vor lauter Farbenflecken am Ende die Form zu verlieren, wie jene vor lauter Sensationen das Ich verlor: denn Ich und Form sind nimmermehr erweisbar und wir haben von ihnen keine Versicherung als bloß in der schwülen Brust diese seltsame dumpfe Sehnsucht, die nicht verstummen will. Und so ist in allen Künsten dann die wilde Jagd nach dem Phantom der Wahrheit aus.

Dann ist alles bereit zum jähen Kopfsprung in die neue Romantik, in das neue Ideal, ins Unbekannte, um das uns diese wilde Schmerzen verzehren. Ein besseres Trampolin dafür können sie sich nicht wünschen. Sie brauchen nur getrost das Nervöse zu betreten, mutig an den biegsamen Rand hinaus, und, kaum daß sie nur zögernd sich leise darauf wiegen, so schwingt es sie von selbst in den Traum hinab, tief in den Grund des göttlichen, seligen Traumes, wo nichts mehr von der Wahrheit, sondern nur Schönheit ist.





Die Überwindung des Naturalismus.

„La vie dans l'Esprit, comme dans la Nature, échappe à la definition. Elle est chose sacrée et qui ne relève que de la Cause Inconnue.“ Bourget.

Die Herrschaft des Naturalismus ist vorüber, seine Rolle ist ausgespielt, sein Zauber ist gebrochen. In den breiten Massen der Unverständigen, welche hinter der Entwickelung einhertrotten und jede Frage überhaupt erst wahrnehmen, wenn sie längst schon wieder erledigt ist, mag noch von ihm die Rede sein. Aber die Vorhut der Bildung, die Wissenden, die Eroberer der neuen Werte wenden sich ab. Neue Schulen erscheinen, welche von den alten Schlagworten nichts mehr wissen wollen. Sie wollen weg vom Naturalismus und über den Naturalismus hinaus.

Es sind nun zwei Fragen, die sich nicht abweisen lassen.

Erstens die Frage, was das Neue sein wird, das den Naturalismus überwinden soll.

Zweitens die Frage nach dem künftigen Schicksal des Naturalismus. Wie dieser sich neben solcher Neuerung ausnehmen, wofür er dem nächsten Geschlecht gelten und

was er am Ende in der Summe der Entwickelungen bedeuten wird.

Spuren des Neuen sind manche vorhanden. Sie erlauben viele Vermutungen. Eine Weile war es die Psychologie, welche den Naturalismus ablöste. Die Bilder der äußeren Welt zu verlassen um lieber die Rätsel der einsamen Seele aufzusuchen — dieses wurde die Losung: Man forschte nach den letzten Geheimnissen, welche im Grunde des Menschen schlummern. Aber diese Zustände der Seele zu konstatieren genügte dem unsteten Fieber der Entwickelung bald nicht mehr, sondern sie verlangten lyrischen Ausdruck, durch welchen erst ihr Drang befriedigt werden könnte. So kam man von der Psychologie, zu welcher man durch einen konsequenten Naturalismus gekommen war, weil ihre Wirklichkeit allein von uns erfaßt werden kann — so kam man von der Psychologie, wie ihren Trieben nachgegeben wurde, notwendig am Ende zum Sturze des Naturalismus: Das Eigene aus sich zu gestalten, statt das Fremde nachzubilden, das Geheime aufzusuchen, statt dem Augenschein zu folgen, und gerade dasjenige auszudrücken, worin wir uns anders fühlen und wissen als die Wirklichkeit. Es verbreitete sich am Ende der langen Wanderung nach der ewig flüchtigen Wahrheit wieder das alte Gefühl des petöfischen Liedes: „Die Träume, Mutter, lügen nimmer"; und wieder wurde die Kunst, die eine Weile die Markthalle der Wirklichkeit gewesen, der „Tempel des Traumes", wie Maurice Maeterlinck sie genannt hat. Die Ästhetik drehte sich um. Die Natur des Künstlers sollte nicht länger ein Werkzeug der Wirklichkeit sein, um ihr Ebenbild zu vollbringen; sondern umgekehrt, die Wirklichkeit wurde jetzt wieder der Stoff des Künstlers, um seine Natur zu verkünden, in deutlichen und wirksamen Symbolen.

Auf den ersten Blick scheint das schlechtweg Reaktion: Rückkehr zum Klassizismus, den wir so böse verlästert, und zur Romantik. Die Gegner des Naturalismus behalten Recht. Sein ganzer Aufwand ist nur eine Episode gewesen, eine Episode der Verirrung; und hätte man gleich die ehrlichen Warner gehört, welche nicht müde wurden ihn zu verdächtigen und zu beklagen, man hätte sich die ganze Beschämung und manchen Katzenjammer erspart. Man wäre bei der alten Kunst geblieben und brauchte sie sich nicht erst jetzt als die allerneueste Kunst zu erwerben.

Man könnte freilich auch dann manche Verteidigung für ihn finden, manche Entschuldigung und beinahe etwas wie eine geschichtliche Rechtfertigung — selbst wenn der Naturalismus wirklich bloß eine Verirrung vom rechten Wege weggewesen wäre. Man könnte sagen: zugegeben, er war eine Verirrung; aber dann ist er eine von jenen notwendigen, unentbehrlichen und heilsamen Verirrungen gewesen, ohne welche die Kunst nicht weiter, nicht vorwärts kann. Freilich ihr Ziel war immer und immer wird es ihr Ziel sein, eine künstlerische Natur auszudrücken und mit solcher Zwingkraft aus sich heraus zur Wirksamkeit über die anderen zu bringen, daß diese unterjocht und zur Gefolgschaft genötigt werden; aber um dieser Wirksamkeit willen gerade, zur Verbindung mit den anderen bedarf sie des wirklichen Stoffes. Das ist in den alten Zeiten selbstverständlich gewesen; aber die philosophische Verbildung hat es verloren. Der beginnende Mensch, wie er es überhaupt unternahm, sein Inneres auszudrücken, konnte es nicht anders als in den Dingen, die eben sein Inneres formten; sonst hatte er nichts in sich. Er trug die Wirklichkeit, die Urgestalt der Wirklichkeit, so wie er sie empfing, unverwandelt in sich, und wenn er sich nach außen entlud, so

konnte es bloß in Wirklichkeit sein; jeder Wunsch, jede Hoffnung, jeder Glaube war Mythologie. Als aber die philosophische Schulung über die Menschheit kam, die Lehre zum Denken, da wurden die gehäuften Erlebnisse der Seele an handsamen Symbolen verkürzt: es lernte der Mensch das Konkrete ins Abstrakte zu verwandeln und als Idee zu bewahren. Und nun hat der nachklassische Idealismus manchmal vergessen, daß, wenn eine Natur nach außen wirken will, sie zuvor den nämlichen Prozeß erst wieder zurückmachen muß, vom Abstrakten wieder zurück zum Konkreten, weil jenes, als Kürzung und Statthalter von diesem, nur auf denjenigen wirkt, der dieses schon lange besitzt. Daran ist der Naturalismus eine nützliche und unvermeidliche Mahnung gewesen. So könnte man ihn schon verteidigen, selbst wenn die neue Kunst wirklich zur alten zurückkehrt.

Aber es ist doch ein Unterschied zwischen der alten Kunst und der neuen — wie man sie nur ein bischen eindringlicher prüft. Freilich: die alte Kunst will den Ausdruck des Menschen und die neue Kunst will den Ausdruck des Menschen; darin stimmen sie überein gegen den Naturalismus. Aber wenn der Klassizismus Mensch sagt, so meint er Vernunft und Gefühl; und wenn die Romantik Mensch sagt, so meint sie Leidenschaft und Sinne; und wenn die Moderne Mensch sagt, so meint sie Nerven. Da ist die große Einigkeit schon wieder vorbei.

Ich glaube also, daß der Naturalismus überwunden werden wird durch eine nervöse Romantik; noch lieber möchte ich sagen: durch eine Mystik der Nerven. Dann freilich wäre der Naturalismus nicht bloß ein Korrektiv der philosophischen Verbildung. Er wäre dann geradezu die Entbindung der Moderne: Denn bloß in dieser dreißig-

jährigen Reibung der Seele am Wirklichen konnte der Virtuose im Nervösen werden.

* * *

Man kann den Naturalismus als eine Besinnung des Idealismus auf die verlorenen Mittel betrachten.

Dem Idealismus war das Material der idealen Ausdrücke ausgegangen. Jetzt ist die nötige Sammlung und Zufuhr geschehen; es braucht bloß die alte Tradition wieder aufgenommen und fortgesetzt zu werden.

Oder man kann den Naturalismus als die hohe Schule der Nerven betrachten: In welcher ganz neue Fühlhörner des Künstlers entwickelt und ausgebildet werden, eine Sensibilität der feinsten und leisesten Nüancen, ein Selbstbewußtsein des Unbewußten, welches ohne Beispiel ist.

Der Naturalismus ist entweder eine Pause zur Erholung der alten Kunst; oder er ist eine Pause zur Vorbereitung der neuen: jedenfalls ist er Zwischenakt.

* * *

Die Welt hatte sich erneut; es war alles ganz anders geworden, ringsum. Draußen wurde es zuerst gewahrt. Dahin wendete sich die unstete Neugier zuerst. Das Fremde schildern, das Draußen, eben das Neue. Erste Phase.

Aber gerade darum, damit, dadurch hatte sich auch der Mensch erneut. Den gilt es jetzt: sagen, wie er ist — zweite Phase. Und mehr noch, aussagen, was er will: Das Drängende, Ungestüme, Zügellose — das wilde Begehren, die vielen Fieber, die großen Rätsel.

Ja — auch die Psychologie ist wieder nur Auftakt und Vorgesang: Sie ist nur das Erwachen, aus dieser langen Selbstentfremdung des Naturalismus, das Wiederfinden der forschenden Freude an sich, das Horchen nach dem eigenen Drang. Aber der wühlt tiefer: sich verkünden, das

Selbstische, die seltsame Besonderheit, das wunderliche Neue. Und dieses ist im Nervösen. — Dritte Phase der Moderne.

* * *

Der neue Idealismus ist von dem alten zweifach verschieden: sein Mittel ist das Wirkliche, sein Zweck ist der Befehl der Nerven.

Der alte Idealismus ist richtiges Rokoko. Ja, er drückt Naturen aus. Aber Naturen sind damals Vernunft, Gefühl und Schnörkel: Siehe Wilhelm Meister. Der romantische Idealismus wirft die Vernunft hinaus, hängt das Gefühl an die Steigbügel der durchgehenden Sinne und galoppiert gegen die Schnörkel: er ist überall gotisch maskiert. Aber weder der alte noch der romantische Idealismus denken daran, sich erst aus sich heraus ins Wirkliche zu übersetzen: sie fühlen sich ohne das, in der nackten Innerlichkeit, lebendig genug.

Der neue Idealismus drückt die neuen Menschen aus. Sie sind Nerven; das andere ist abgestorben, welk und dürr. Sie erleben nur mehr mit den Nerven, sie reagieren nur mehr von den Nerven aus. Auf den Nerven geschehen ihre Ereignisse und ihre Wirkungen kommen von den Nerven. Aber das Wort ist vernünftig oder sinnlich; darum können sie es bloß als ~~als~~ eine Blumensprache gebrauchen: ihre Rede ist immer Gleichnis und Sinnbild. Sie können sie oft wechseln, weil sie bloß ungefähr und ohne Zwang ist; und immer bleibt es am Ende Verkleidung. Der Inhalt des neuen Idealismus ist Nerven, Nerven, Nerven und — Kostüm: Die Dekadence löst das Rokoko und die gotische Maskerade ab. Die Form ist Wirklichkeit, die tägliche äußere Wirklichkeit von der Straße, die Wirklichkeit des Naturalismus.

Wo ist der neue Idealismus?

Aber seine Verkündigungen sind da: Lange, zuverlässige, ganz deutliche Verkündigungen. Da ist Puvis de Chavanne, da ist Degas, da ist Bizet, da ist Maurice Maeterlinck. Die Hoffnung braucht nicht zu zagen.

* * *

Wenn erst das Nervöse völlig entbunden und der Mensch, aber besonders der Künstler, ganz an die Nerven hingegeben sein wird, ohne vernünftige und sinnliche Rücksicht, dann kehrt die verlorene Freude in die Kunst zurück. Die Gefangenschaft im Äußeren und die Knechtschaft unter die Wirklichkeit machten den großen Schmerz. Aber jetzt wird eine jubelnde Befreiung und ein zuversichtlicher, schwingenkühner, junger Stolz sein, wenn sich das Nervöse alleinherrisch und zur tyrannischen Gestaltung seiner eigenen Welt fühlt. Es war ein Wehklagen des Künstlers im Naturalismus, weil er dienen mußte; aber jetzt nimmt er die Tafeln aus dem Wirklichen und schreibt darauf seine Gesetze.

Es wird etwas Lachendes, Eilendes, Leichtfüßiges sein. Die logische Last und der schwere Gram der Sinne sind weg; die schauerliche Schadenfreude der Wirklichkeit versinkt. Es ist ein Rosiges, ein Rascheln wie von grünen Trieben, ein Tanzen wie von Frühlingssonne im ersten Morgenwinde — es ist ein geflügeltes, erdenbefreites Steigen und Schweben in azurne Wollust, wenn die entzügelten Nerven träumen.



Zweites Buch.



Eduard von Bauernfeld.

Wer den alten Bauernfeld sah, auf der Ischler Esplanade, in einem „gemütlichen Plauscherl" mit schönen Wienerinnen, die ihn so lieb gehabt, oder an warmen Herbstnachmittagen, wenn die Sonne das rote Laub vergoldete, in dem schimmernden Stadtpark, der wie ein köstliches Sonett der vornehmen Lebensfreude anmutet, oder wer ihn einmal in der Heimat seines Ruhmes belauschte, wenn er in dem traulichen Theaterchen am Michaeler-Platze sich an den bunten Turnieren der ersten schauspielerischen Größen ergötzte, der mußte aus jeder seiner raschen, nachlässigen und lebensvollen Gebärden, welche die Freude rundete, aus den im Übermut geschliffenen Sätzen, welche wie Papierpfeile von den mokanten Lippen schwirrten, aus dem launischen Spiel dieser beweglichen Miene, in welcher eine unerschöpfliche, gutmütige Bosheit nistete, aus diesem allen mußte er immer denselben charakteristischen Zug herauslesen, der diese ganze Erscheinung beherrschte: daß es ein Wiener war, durch und durch, daß in sein Wienertum kein fremder Tropfen gemischt war und daß das ganze Wienertum in ihm steckte, wie viel es

nur an schalkhafter Anmut, an treuherziger Begeisterung, an mißvergnügter Nörgelei, an ungenierter Selbstpersiflage und leicht verfliegender Melancholie enthält. Wienerisch war an ihm, daß er die Pose nicht kannte, das Maskenhafte, Gewollte und Erzwungene, die steife Verlogenheit aus Prinzipien, welche von ihren Tartüffs als „Selbstzucht" angepriesen wird, in seinem Leben nicht und nicht in seiner Dichtung, sondern der Eingebung der augenblicklichen Laune ohne Widerstand gehorchte, wie es ihm gerade durch den Querkopf fuhr, ob's den Leuten hoch oben oder tief unten recht war oder nicht; er hatte an sich nichts Gemachtes, sondern seine Weise und seine Kunst wuchsen aus seiner Natur, frei wie Blumen auf dem Felde. Wienerisch war an ihm das Natürliche und Zwanglose, in seiner Tracht wie in seinem Stil: sein Dialog bauschte und faltete und zerknitterte sich wie sein Rock, damit es nur recht bequem wäre, und seine Perioden wie seine Kravatten waren meistens verschoben. Und wienerisch war auch das an ihm, daß er bei solcher Willkür und Nonchalance doch immer ein „Kavalier" blieb, wie der Wiener den Mann von natürlichem Adel in Geste und Äußerung nennt, als Ritter vom Geiste auf den ersten Blick erkenntlich. Gerade, wenn man sich am meisten über ihn ärgerte, mußte man ihn am meisten lieben. Es ist vielleicht gut, die Wiener daran zu erinnern, daß die sechs Größten, die sie in diesem Jahrhundert besessen, Nestroy, Raimund, Bauernfeld, Grillparzer, Strauß und Makart, alle Stocköſterreicher durch und durch waren, auf dem Boden der Heimat erwachsen und aus dem landschaftlichen Geiste herausschaffend.

Bauernfeld war also ein Wiener, aber er war durchaus ein Wiener vom alten Schlag, von jenem im Aussterben begriffenen Österreichertum aus dem Vormärz — das macht das zweite

Merkzeichen seines Charakters. Die Österreicher kamen zuletzt in der großen revolutionären Entwicklung Europas zu modernen Zuständen, die Bedrückung des Bürgertums währte an der Donau am längsten. Darum blieb diesen verspäteten Nachzüglern des Liberalismus die rauhe Leidenschaft, der große Freskenzug, der römische Stil der ersten Freiheitskämpfer versagt; dieses Bürgertum erzeugte keine republikanischen Helden, aber es hatte dafür eine freudige, unverzagte und gelassene Zuversicht, die sich nicht irre machen ließ, weil sie in aller Nachbarschaft täglich neue Bürgschaften der Hoffnung fand und warten konnte in mitleidig lächelnder Geduld, weil früher oder später sich seine Wünsche doch erfüllen mußten. Darum konnte der Liberalismus des österreichischen Bürgertums so milde und verschmitzt, so gemütlich und bescheiden und dabei doch von so überlegener Ironie sein — eine Mischung, für die ich in keinem andern Lande ein Beispiel weiß.

Der eigentliche Herzensdichter dieses graziösen Liberalismus gewesen zu sein — darauf beruht Bauernfelds litteraturgeschichtliche Bedeutung und das Geheimnis seiner großen Erfolge. Aus ihm dichtete er, wie er in ihm lebte. Das hat ihn über ein halbes Jahrhundert zum verzärtelten Liebling aller Österreicher gemacht, und das hat ihm die beste That eingegeben, die er vollbrachte: das österreichische Lustspiel.

Hier ist sein eigentliches Verdienst. Seine politische Lyrik, eben weil sie nur den Witz des Tages brachte und zu viel Geschmack besaß, die Dinge tragisch zu nehmen, ist schnell veraltet; ihre lustige Unbefangenheit ist uns nicht gewürzt genug. Aber seine Lustspiele sind Dokumente des Österreich von 1830 bis 1870, in welchen die ganze seelische Verfassung dieser Zeit und, sozusagen, eine Biographie ihres

Gemüts steckt: eben darum sind sie vollkommene Kunst. Wir können uns ihrer Form wie einer abgetragenen Mode entwöhnen; es kann uns der Wandel des rastlosen Geschmacks zu anderen Stilarten treiben; von anderen Problemen bedrängt, die zu anderen Gestalten erscheinen und neue Wünsche erwecken, werden wir für sie andere Ausdrücke suchen. Aber es wird uns nach manchem vermessenen Wagnis am Ende doch auch nichts anderes übrig bleiben, als mit redlichen Sorgen zu versuchen, was Bauernfeld in glücklichen Erfolgen gelang: aufrichtige Kinder der Zeit zu sein, der Zeit, wie sie sich in der Heimat offenbart, mit ihrer ganzen Weise redlich und triebkräftig uns zu erfüllen, und endlich ihr Wesen, wenn es recht deutlich in uns erwacht ist, in lebendigen Kunstwerken zu verwirklichen, in jener Form, die sich hierzu am geschmeidigsten fügt.





Octave Feuillet.*)

Der Liebling der Kaiserin Eugénie, dans les belles années de l'Empire; von den Tuilerien zum „romancier aristocratique à la mode“ lanciert. Heute die letzte Säule von der versunkenen Pracht der Revue des Deux-Mondes. Eine auch von den Neuen geachtete Begabung, eine auch die Neuen achtende Gerechtigkeit.

Milieu, welches die Triebe seines Talentes bestimmt und gerichtet hat: Faubourg St.-Germain; schöne Fürstinnen, mit aus dem langen Raffinement der Toilette allmählich raffinierter Seele und parfümierten Gefühlen; Kavaliere, welchen der stets gebotene Adel der Gebärden allmählich die Gesinnung geadelt hat. Also Moralist aus Takt und Convenance, Dandy eines romantischen Heroismus, den die Eleganz vor Erfindung des farbigen Fracks auch nicht wohl entbehren konnte.

Herkunft seines Talents: von George Sand und Lamartine. Er geht aus von dem Reize schöner, loyaler, distinguierter Gefühle. Er geht los auf Verfeinerung, Veredelung, Nobilisierung.

*) „Honneur d'Artiste.“ Bei Calmann Lévy 1890.

Aus diesen Elementen ist sein Charakter so geworden, daß man ihn „assez méchamment et assez justement“, wie Zola sagt, den „Musset des familles“ genannt hat. Er hat den Idealismns für die Komtessen eingerichtet. Und er hat in allen diesen Mondanitäten, obwohl er die Kunst opfern mußte, dennoch Spuren des Künstlers bewahrt.

Also Salon-Romantik ins Moralische geschlagen. Wenn Sie in Chaplin noch eine ethische Tendenz mischen, dann haben Sie ihn. Er ist eine pädagogische Ausgabe des Rokoko.

Demgemäß der Stil. Er will weder sich selbst noch seine Gestalten ausdrücken; er sucht die Sprache, welche von Anfang an die Komtessen behaglich und zutraulich macht. Die Sprache der weißen Bälle — eine köstliche Sprache, unwiderstehlich, ganz komtessenhaft fein, zart, vornehm, vielleicht manchmal ein bischen gekünstelt; aber den Dichter und die Dichtung verrät sie mit keinem Laut.

Demgemäß die Charaktere. Helden mit prinzlichen Manieren, nicht bloß im Betragen, sondern auch im Empfinden; Frauen, wie sie gauklerische Träume manchmal wähnen, wenn man unter Flieder und Akazie vor einem alten Fächer Louis XV. sinnt. Man kriegt von ihnen wirklich moralische Begierden, weil solche Tugend einem doch ungemein chic stehen müßte.

Demgemäß ihre Ideen. Eine sehr stilvolle und dennoch ebenso wohnliche Moral. Begierden, Leidenschaften und Laster nur, damit man sich nach ihrer heilkräftigen Gymnastik nachher wieder desto frischer fühle im Guten: bloß das Mädchenturnen in der Unsittlichkeit nimmt regelmäßig böses Ende.

Demgemäß die Handlung. Sehr rasch, in unnachlässiger Steigerung und Spannung; sie giebt einen nicht

wieder los; ihre wichtigste Sorge ist, zu amüsieren. Man wird sonst in diese Welt nicht zugelassen, außer in der Kategorie des Amüsements.

Besondere Kennzeichen:

Erstens, jede Schöpfung gemerkt mit dem, was er selber einmal als die „religion des femmes de monde" konstatiert: „l'horreur des tâches."

Zweitens, er kann alles mögliche sein, niemals langweilig. Zwischen den Naturalisten schätze ich ihn manchmal sehr, von Zeit zu Zeit.

Drittens, kann von Backfischen gelesen werden.

Seine ersten großen Erfolge im Kaiserreich: „Le Roman d'un jeune homme pauvre," „Monsieur de Camors," „Julia de Trécoeur." Seine letzten: „Le journal d'une femme," „Histoire d'une Parisienne," „La veuve." *)

Sein neuestes Buch: „Honneur d'artiste" eines seiner besten. Die Gattung einmal zugegeben, ist es ein kleines Meisterwerk. Deutsche mögen daraus lernen, daß man für die Familie schreiben kann, ohne deswegen ein Trottel zu werden.

*) Alles bei Calmann-Lévy, Paris.





Jean Richepin.

Einer von den problematischen Künstlern; das sind solche, welche die Formel ihres Geistes verfehlen, die angemessene Formel, in der ihre künstlerische Begierde ganz ohne Rest aufgehen könnte. Was sie schaffen,—man sagt von ihren Werken und vor ihren Werken, statt durch sie aus dem Persönlichen hinausgetrieben zu werden, nur immer: welch' ein Künstler! Weil es ihnen mißlingt, sich völlig, was nur überhaupt in ihnen irgendwie vollzogen und vollbracht wird, in Kunst umzusetzen, aus sich heraus und von sich weg, hinter welcher jede Erinnerung an das Persönliche verschwände, das völlig an sie weggegeben wäre; sondern sie schleudern nur Brüche um sich herum, zu welchen die Neugierde sich schöne Ergänzungen wünscht, von welchen sie darum sofort in das Persönliche zurückgeführt wird, das immer übrig bleibt.

Es kann sein: die Formeln für seine Begierden sind schon da und es geschieht dann aus seiner Schuld, daß der Künstler ihren Erwerb versäumt. Und es kann sein: er muß für seine neuen Begierden selber die neuen Formeln erst schaffen und dann mag es aus der Tugend seines

Talentes gerade geschehen, wenn er ihre Eroberung verfehlt: je reicher an Neuerungen seine Begierde, desto schwieriger die Formel, unter welche sie zu bringen. Von diesen letzten ist Richepin.

Daher das Nervöse des Suchenden, daher der ewige Wechsel in Jagd und Hast, daher das „Incomplete" an allen Werken.

Erst — in den saftigen Latin'schen und Pigalle'schen Jugendnarreteien, als er, mit der wallenden Mähne, der Jupiter provençal hieß, und mit dem Sturme wilder Thatenlust durch jede Gebärde, einer Mischung von Gladiator und Torero in afrikanischer Fassung glich, damals als ihm die Chansondes Gueux aus dem Grimme und dem Trotze wuchs, welcher er les Caresses, les Blasphèmes und la Mer nachsang, — damals ein in den Kot geworfener Romantiker, der den Kot an seiner Romantik mißt und aus seiner Romantik die Töne und Farben des Kotes holt. Von Baudelaire her und über André Gill nach Aristide Bruant hin — diese Richtung. Und immer den unüberwindlichen Villon im Grunde, aber der sich zuvor mit Gautier beseelt hat. Schmach, Schande und alle Feilheit von Strolchen und Huren, mitternächtig an den fahlen Säumen der Stadt, alles, was vom Laster und Verbrechen lebt; Argot im Wort und in der That. Aber der Dichter verwandelt das Berührte in Gold und es klingt aus seiner Kehle kastalisch. So im knüppeligen Pflasternaturalismus ewig die Sehnsucht nach mondscheinromantischer Phantastik und das genieländisch Prinzliche unverberglich durch alle aufgemummte Zuhälterei in Blouse und Casquette.

Dann auf einmal im Handumdrehen verwandelt, in die zarte, reine und rührende Idylle des „Flibustier." Neuer Wein im alten Kruge, daß sich seine köstliche Blume seltsam

mit den Resten im Tone vermischt. So mit einem Satze aus vorstädtischer Spelunke, Absynth, Qualm, Blut, in die helle Comédie française, Bonbonnière, Sammt, Chypre — aber wieder nicht ganz Richepin, diesesmal noch weniger.

Dann in den Roman. Naturalismus — ja; in dem Zuge nach dem Hunger und der Not, in den proletarischen Empörungen, in der gesuchten Herbe und Wildnis des Wortes. Romantik — ja, auch; in der Neigung zu philosophischen Gründen, in den symbolisierenden Erweiterungen zum schlechtweg Guten und zum schlechtweg Bösen, in der „écriture purement artistique,“ welche nicht von den Bedürfnissen der Charaktere und der Handlung, sondern von der Akrobatik des Stiles geführt wird, die unermüdlich neue Künste zeigen will. So, ohne romantischen oder naturalistischen Geist, viel von den Äußerungen des romantischen und des naturalistischen Verfahrens, um eine Seele herum, welche weder romantisch noch naturalistisch, sondern neu ist und unter solchen Zwängen stöhnt. Aber diese Seele wird nicht ausgedrückt, in greiflichen Gestalten, sondern ausgerufen, in Notsignalen, daß sie da ist und leidet, unten, hinten, irgendwo und irgendwie.

Und endlich, noch eine neue Verblüffung, die alle Freunde revoltierte. Der Reihe nach: Richepin nackt, Richepin im roten Hemde, Richepin im Wertherfrack — nun plötzlich, die Mähne gut bürgerlich geschoren, Richepin im hausväterlichen Schlafrock. Es freuten sich alle Bonzen und rühmten ihn über den grünen Klee, weil die „Braves Gens“ ein Roman „foncièrement honnête et tout à fait recommandable au point de vue moral.“

Nun werden ihm aber die Assignate auf den Tugendpreis wohl wieder sinken, seit dem „Cadet“ *), der sich nicht

*) Bei G. Charpentier 1890.

gerade unmäßig schickt für die Blicke der „petites filles dont on coupe le pain en tartines.“

Es ist ein psychologischer Roman — „portraits vus du dedans“, wie er es selber ausdrückt, in der Widmung an Rochegrosse. Von der neuen Psychologie, welche von Stendhal stammt, deren Meister Bourget und Barrès sind, welche im außerfranzösischen Europa bloß von Strindberg geübt wird. Ihre Neuerung hat Strindberg selber neulich einmal geformelt, vor dem „Fräulein Julie“: „Als moderne Charaktere, die in einer Übergangszeit leben, welche mehr eilig hysterisch als die vorhergehende ist, habe ich meine Figuren schwankender, zerrissener, von Altem und Neuem zusammengesetzter geschildert . . sie sind Conglomerate von vergangenen Kulturgraden und Brocken der angehenden Zeit, welche aus Büchern und Zeitungen entlehnt wurden, Stücke von Menschen, abgerissene Fetzen von Feiertagskleidern, welche zu Lumpen geworden sind, ganz wie die Seele zusammengeflickt ist.“ Das ist es. Das Komplizierte, und diese Seelen in der Bewegung zu zeigen, im ewigen Flusse ihrer Zusammensetzungen, welche die alte Litteratur nicht aus der Starre ließ, und den rastlosen Widerspruch im Menschlichen, daß jedes, als Vergangenheit und Gegenwart zugleich und bereits auch wieder Zukunft, nur von dem unvermeidlichen Triebe lebt, immerfort sein eigenes Gegenteil zu werden.

Ein solcher psychologischer Roman also, der, einwärts gerichtet, dem nach außen auf die états de choses eingestellten Altnaturalismus die états d'âmes erwidern will: Seelenstände gegen Sachenstände. Man kann nicht sagen, daß er mißraten wäre. Er ist wirklich eine moderne Analyse moderner Gehirne, welche jeden Nerv entblößt und keine Faser schont.

Es fehlt bloß der Zwang. Es ist ein psychologischer Roman, weil Richepin einmal Psychologie machen wollte, faire de la psychologie; es hätte auch was anderes werden können; man merkt das. Es ist eine über Richepin geworfene Jacke, nicht die aus seinen Säften gewachsene Haut.

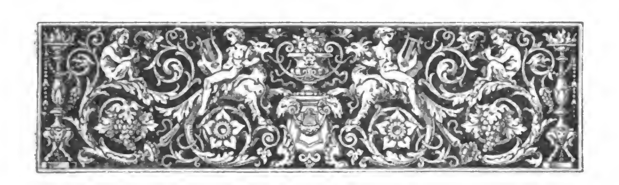
Es ist ein angenommenes, nicht das aus seiner Natur heraus Unvermeidliche. Diese Natur geht darum in diese zufällig angezogene Form nicht ganz hinein, es bleibt ein Stück vom Eigenen draußen; und diese zufällige Form geht auch wieder über die Natur hinaus, es kommt ein Stück von Anderem dazu. So fühlt man es, daß sie sich befremden.

Ich glaube, er ist mit dem Suchen noch nicht zu Ende. Nein, ich glaube, jetzt fängt er erst an, jetzt erst recht. Bis er sie endlich gefunden haben wird, die Form seiner selbst, welche ihn ganz und nur ihn enthält.

Richepin vermag eine große Kraft in den Dienst seiner Sensationen zu stellen. Aber er vermag den Geboten der Sensationen gar keine Kraft entgegen zu stellen. Er ist ohne Wehr gegen das Leben, welches allen Gehalt in ihm ausdrückt, rastlos im Wechsel. Dieses wirft ihn hin und her. Jeder neue Tag richtet ihn nach neuen Trieben.

Er wird sich isolieren müssen, sich von dem Ganzen scheiden und auf das Besondere beschränken, welches das äußere Gleichnis seiner inneren Natur ist.





Zola.

Gewiß, wir haben den Realismus nicht erfunden. Es hat an allen Orten immer nach auswärts gewendete Gehirne gegeben, mit Neugierde auf die Umwelt, um ihren Steckbrief abzunehmen. Es hat zu allen Zeiten immer den Größten gerade die fieberische Lust die Nerven verbrannt, vom Leben in ihre Bücher zu gießen, vom wirklichen Leben in ihnen und um sie. Es hat in allen Litteraturen immer Werke gezeitigt „où il y a de la vraie humanité sur ses jambes." Der Realismus ist alt wie die Welt: aber mit jeder Verjüngung der Welt verjüngt er sich wieder.

Er verjüngt sich aus den Wechseln der Wahrheit, die alle fünfzig Jahre neu wird: denn die Wahrheit ist das Verhältnis des Menschen zum Anderen, und der Mensch und das Andere wandeln ohne Laß, in unaufhaltsamen Flüßen. Das charakteristische der neuen Wahrheit, unserer Wahrheit in diesem Jahrhundert, ist der Zug nach den Zusammenhängen: die Beziehungen zu erfassen, für jede Erscheinung den Faden zu ihrer nächsten Ursache zu suchen, déterminer les conditions nécessaires à la manifestation

de ce phénomène. Der mit dieser neuen Wahrheit geimpfte alte Realismus ist der Naturalismus, die Darstellung des Menschen aus dem von den Naturwissenschaften eroberten Determinismus, die Darstellung des Menschen, nach der Zola'schen Formel, als eines „produit de l'air et du sol, comme la plante,“ die Darstellung des Menschen, nicht wie er sein sollte, sein könnte, nicht bloß wie er ist, sondern wie er sein muß, nach erforschlichen, nicht abänderlichen Gesetzen, durch den unerbittlichen Zwang aus dem Verbande der Bestimmungen, unter der Tyrannis des Milieu.

Dieses — statt des einsamen, von der Welt entbundenen und in Freiheit selbstherrlichen Menschen den in die Ketle der Ursachen geschmiedeten Menschen zu zeigen — dieses ist die neue Methode, um welche, für welche, gegen welche gekämpft wird, seit dem Eingange dieses Jahrhunderts.

Aber es sind viele Weisen dieser Methode möglich. Sie schreibt nur die Erkenntnis aus dem Milieu vor. Wie ich diese Erkenntnis anwende und verwende, darüber sagt sie nichts, das ist ihr gleich.

Sie hat nichts dagegen, daß ich so verfahre:

Es ist ein Charakter, ein Ereignis oder eine Psychologie, was mich schlägt, packt, vergewaltigt. Ich komme nicht los, ich muß ihm gehorchen, ich muß es sich in mir gestalten lassen. Bloß darum, daß es in mir durch mich die höhere Wirklichkeit der Kunst gewinne, ist es mir fortan zu thun. Von ihm aus beginne ich, von diesem Charakter, von diesem Ereignis oder von dieser Psychologie, von dem besonderen Thema, das mich überwältigt, beginne ich und auf dieses Thema zielt meine Schöpfung mit allen Wehen und um seinetwillen allein geschieht es darum, bloß um es mit der lebendigen Kraft der Notwendigkeit zu verdichten und mit

der jähen Schlagfertigkeit der Wahrheit zu rüsten, daß ich es in seinem Milieu entwickle und aus seinem Milieu bestimme. Mein Thema — dieser Charakter, dieses Ereignis, diese Psychologie — bleibt der Zweck; das Milieu dient ihm als Mittel.

Ich untersuche das Milieu, in welchem ich mein Thema gefunden, ob es seine natürliche Heimat, außer welcher es kümmerlich verschrumpfte, oder verunstaltete Fremde ist, in welche es sich zufällig nur verirrte. Ich suche das Milieu, welches mein Thema braucht, um seine Reife zu ernten, welchem es und welches ihm typisch erscheint, welches ihm und in welchem es notwendig ist. Ich gestalte jenes Milieu, von welchem mir mein Thema am besten gestaltet wird, eben um dieser Gestaltung willen. Das Thema zu befestigen, das Thema zu erklären — der Erfolg des Themas ist das Ziel des Milieu. Es ist sein Postament, von welchem aus das Thema erst wirken kann.

Mich reizt eine Laune der Hysterie, die ich in ihre Ursachen und Wirkungen verfolgen will. Den ausdrucksamsten Leib für ihre Darstellung finde ich an einer Schauspielerin, meinetwegen. Aber ein solches luchsiges Ungeheuer, mit allen verschmitzten Listen und verräterischen Ränken, richtig „herauszubringen", brauche ich den aus Gas und Schminke zu stickigem Gift gemischten Dunst der Koulissen; ich brauche, im Gefolge, die ganze ächzende Riesenwelt des modernen Theaters. Immer nur für meine hysterische Laune; um einen neuen trait significativ für meine hysterische Laune daraus zu gewinnen; insoferne als meine hysterische Laune ohne sie nicht vollkommen, nicht notwendig wäre. Das Hysterische im Theatralischen allein wird für mich gelten und bedeuten. Die lehrkräftigsten

Beispiele dieses Verfahrens bleiben Germinie Lacerteux und Madame Bovary.

Aber ich kann auch anders verfahren, in der nämlichen Methode des deterministischen Realismus, gerade umgekehrt.

Es kann von allem Anfang an gleich ein Milieu sein, das mich schlägt, packt und vergewaltigt, und das Milieu selber, um es in das Leben der Kunst zu setzen, wird mein Thema: der Handel, das Atelier, die Schauspielerei, das Notariat oder die Börse. Von Milieu aus beginne ich, von keiner seiner einzelnen Erscheinungen, von der Gesamtheit des Milieu, und auf das Milieu hin allein ziele ich und um des Milieu willen geschieht es, um seine schöpferische Kraft und an seinen Geburten seine Stammesart zu zeigen, daß ich in ihm seine natürlichen Typen entwickle und ihre notwendigen Charaktere aus ihm bestimme. Das Milieu an sich, um seiner selbst willen, ist hier der Zweck, und die aus ihm gezogenen Gestalten, Proben seiner Besonderheit, dienen ihm als Mittel, an welchem man es erst recht erkennen kann.

Ich suche, den ganzen Umfang des Milieu entlang, seinen ganzen Inhalt ab, die notwendigen Folgen von den eingemischten Zuständen scheidend, und jene Funde werde ich mit besonderer Freude wählen, welche eigentlich nur einzelne Verleibungen des allgemeinen Milieu sind. Ich drücke jene Erscheinungen aus, in welchem sich mir mein Milieu am besten ausdrückt, eben um dieses Ausdruckes willen. Ansichtslieferungen, verkürzte Übungsbeispiele zum Handgebrauch, Echantillons des Milieu sind sie mir, weiter nichts.

Also z. B. das Theater. Ich gehe zuerst seine Merkmale ab, um ihm den Paß zu schreiben, ich verzeichne seine

Erscheinungen, ich verbinde, um sie zu begründen, ihre Reihen. Vielleicht triffts ein, daß ich dabei auch an die Hysterie gerate, als — unter diesen oder jenen Bedingungen — eine Unvermeidlichkeit unter den Komödiantinnen. Vielleicht trifft's ein, daß ich getrieben werde, an der nämlichen Schauspielerin die nämliche hysterische Laune abzubilden wie in jenem ersten Falle. Aber während ich damals in allem Theatralischen bloß das Hysterische suchte, wird es mir jetzt in der ganzen Hysterie bloß um das Theater sein. Dieses ist das Verfahren Zolas.

Er hat es oft bekannt, daß er vom Milieu aus beginnt und auf das Milieu hin zielt, immer nur auf das Milieu. Irgend ein Segment des Lebens ist jedesmal sein Thema, sein „terrain". Er sammelt seine Merkmale, in umständlicher, langwieriger, pedantischer Sorge de rassembler dans des notes, prises longuement, tout ce qu'il peut savoir sur ce monde qu'il veut peindre. Aus sich selbst, in unbeugsamem Drängen, als eine nimmer vermeidliche Folge, formen diese Noten mit Zwang ihre eigene Geschichte, welche er nur in Gehorsam aufzufangen hat: seine Charaktere, seine Handlung, den notwendigen Verlauf seines Werkes. Er ist nur Horcher und Merker seiner Dokumente. Une fois les documents complétés le roman s'établira de lui-même. Le romancier n'aura qu'a distribuer logiquement les faits. Le plan de l'oeuvre est apporté par ces documents euxmêmes. So wächst ihm aus den Kohlenwerken der sozialistische Weltenbrand, aus dem Atelier die Tragödie der problematischen Natur, aus der Erde die Psychologie der Habsucht. Daran hat er sich in Theorie und Praxis immer gehalten.

Er wandert rastlos durch alle Bezirke des Lebens, in Höhen und Tiefen. Ein tüchtiges Stück war schon zurück-

gelegt, in diesen sechzehn Bänden der „Rougon-Macquart.“ Aber die Eisenbahnen hatte er noch nicht „gemacht“. Also begann er seine grundsteinende Enquête nach den Dokumenten und eifrige Reporter, in Wort und Bild, haben dem ehrfürchtig lauschenden Europa die berühmte Fahrt auf der Lokomotive verkündet, die Fahrt nach den Noten, aus welchen die notwendige Geschichte sich forme, die Beichte der Eisenbahnen. Die Geschichte geht mit dreiundzwanzig Toten, einunddreißig Verwundeten und drei Morden aus und in grande vitesse führen sämtliche Züge geradewegs ins Kriminal; das weiß ich, daß ich nicht so bald wieder eine Reise mache.

Man kann von diesem Romane nicht sprechen, ohne sofort in die Blague hinabzurutschen. Es ist der geschämige Ärger, welcher sich rächt, der Ärger, sich aufgesessen, gefoppt und an der Nase genarrt zu ertappen. Denn die ganze „Bête humaine“ ist nichts als eine große Fumisterie.

Das heißt, verstehen Sie mich recht! Ich könnte dies Werk zwei Stunden lang preisen und wir wären mit seinen Reizen und Wonnen immer noch lange nicht fertig. Wir begegneten immer noch in jedem neuen Blicke neuen, wichtigeren Verdiensten wieder, zu rühmen und zu bewundern, in schaurigen Taumeln vor so viel Größe und Gewalt. Es sind wieder köstliche Stücke darin, meisterlich gemeißelt in unnachahmlichen Würfen und für das eine Bild der Entgleisung allein gäbe ich willig meine sämtlichen Werke in Goldschnitt, was ich geschrieben und was ich noch schreiben werde, alles und die übrige deutsche Litteratur von heute noch obendrein. Mein Geschmack also schwelgt. Aber nur an seiner Theorie darf man's nicht messen, an seiner eigenen Theorie.

Das erste Milieu: Die Linie von der Gare St. Lazare

nach dem Havre, mit allen schnaubenden Manövern der Maschinen, der Bildung und Versorgung der Züge, den dumpfen Stößen der Puffer, dem jähen Wechsel der bunten Signale, den eiligen Schreien der Lokomotiven, jetzt in ungeduldig, beharrlich anklopfenden Rufen, wenn sie Bahnfreiheit heischen, und dann als Antwort darauf in schrillen Pfiffen, ein einzigesmal grell in die Höhe, daß die Forderung erhört und gewährt ist; dann das zweite Milieu der französischen Justiz, mit dem berufsmäßigen Kretinismus aus Eitelkeit des Untersuchungsrichters, von Edgar Poe'schem Schnitt; die Kriminalpsychologie des Willenslahmen, der das Gute liebt, gegen das Böse ringt, aber, aus der Degeneration seiner Rasse, den Atavismus des Mordes im Blute trägt, eine anhältige Befreiung, hoffentlich, von den jahrmarktbajazzisch ausgerenkten Mordphilosophen des phantastischen Gefasels, mit welchem wir aus jenen russischen Kolportage-Romanen angespeichelt werden; und endlich diese mit aller Zwingkraft des Erlebnisses bewehrte Madame Séverine, so schlank, treuherzig, sanft, mit den schmalen, glitzernden Zähnen im starken Munde, mit dem seltsamen blauen Blick unter den engen, schwarzen Locken, mit der wachsig bildsamen Weichheit im milden, immer ins Böse hin nachgiebigen Sinn, der leer vom Moralischen und jeder Einwirkung bereit ist, um sich nur nicht aufzuregen, verbrecherisch aus Faulheit, weil es bequemer ist, dieser typische Ausdruck der allgemeinen weiblichen Gemeinheit in der kleinbürgerlichen Besonderheit — dies alles ist musterhaft geschaut und musterhaft gestaltet.

Ja, für meinen Genuß, wenn es sich nur um die Ergriffenheit meiner Sinne handelt, ist es ein vortreffliches Buch, um alles in der Welt möcht' ich's nicht missen. Aber für seine Absicht, wenn es sich um den Durchgriff seiner

Grundsätze in's Wirkliche handelt, ist es ein jämmerliches Buch, um alles in der Welt müßte er's wieder vernichten. Denn auf diesen ganzen langen vierhundertundfünfzehn Seiten ist es ohne Pause nichts als in übermütigen Karrikaturen nur ein verächtlicher Hohn auf seine Erneuerung der Litteratur, weil es in aller Führung der Ereignisse und in der Bauart seiner Charaktere eine Verhöhnung seiner Ansicht vom Milieu ist: das Milieu war in den anderen eine Methode gewesen, in diesem ist es bloß mehr eine Rhetorik.

In den anderen ist das Milieu das pulsende Herz gewesen, die Regel der Bewegung und des Lebens durch den ganzen Leib; hier ist es ein geckisch an den Steiß geflickter Fetzen, der hinten nach, zu Firlefanz und bunter Blende, wedelt. In den anderen ist das Milieu die bestimmende Heimat gewesen, aus welcher Handlungen und Gestalten als ihre natürliche Bevölkerung wuchsen, unzertrennlich von ihr, unverständlich ohne ihren Begriff und ins Welken verdorben, wenn man ihre fruchtenden Säfte abband, und in welche sie ihren Auflösungen und Verwesungen sich wieder zurückgaben; hier ist es Fremdtum, zwanghaft an. Unverträgliches gekoppelt, zu Verdruß und Fehde. In den anderen ist das Milieu eine organische Notwendigkeit gewesen; hier ist es ein Capriccio der Willkür.

Es ist ein Rahmen, der, statt sich aus dem Bilde zu folgern und es dadurch zu bestätigen, sich dem Bilde widersetzt und es aufhebt. Was hat die Eisenbahn mit der idée criminelle dans l'humanité gemein, als daß sie sich auf dem Arbeits-Menu Zolas zusammenfanden? Wie kommt die Lokomotive gerade zum Lustmord, warum denn nicht lieber zum Beispiel das Telephon? Und warum soll die Bestie im Menschen gerade nur mit Dampfbetrieb vorgeführt werden können? Papp- und Kleisterarbeit unver-

wandter Entwürfe, wie der Zufall sie im Skizzenbuch gesellte — nichts ist notwendig, nichts ist Zwang, nichts Zusammenhang.

Es wäre eine lustige Bosheit, an den Rand jedesmal jenes Gesetz aus seiner Theorie zu merken, gegen welches sich jede Seite verbricht. Und nicht etwa, wohlgemerkt, nicht etwa bloß gegen die theoretische Theorie seiner Lehrschriften, welche Mißverständnisse seiner selbst und widernatürliche Zwänge sein könnten, sondern gegen seine praktische Theorie gerade, wie sie von seinen anderen Werken abzulesen ist. Das würde eine heitere Henkerei mit munteren Episoden.

Z. B. gleich die Deskription. Ich gehöre nicht zu jenen Verwachsenen im Geschmacke, welche Zolas Beschreibungen langatmig und langweilig finden. Ich finde sie Schwelgereien und Wonnen. Ich kann mich ihrer gar nicht ersättigen. Was geht das mich an, ob sie „am Platze“ sind, ob sie „hergehören“, ob sie den Fortschritt der Handlung verzögern, wenn sie nur schön sind, da sie doch schön sind, schön durch ihre wildwüchsige Zeichnung, schön durch die feuerzauberische Farbe, schön durch die Markkraft ihrer strotzenden Rythmen? Ich liebe die Beschreibung um der Beschreibung willen, in der Wollust der Worte und der Bilder, ohne einen anderen Zweck als eben sie selbst und darum liebe ich die Ausschweifungen im Malerischen Zolas wie ich die „deskriptiven Orgien“ Gautiers und Hugos liebe, weil sie mich entnüchtern und verträumen. Aber nur darf man dann nicht mit kathederlich rauhem Gebote die Beschreibung in die peinture nécassaire du milieu versperren, chaque fois qu'il complète ou qu'il explique le personnage, und dieser puritanerstrenge Grundsatz: dans

un roman, dans une étude humaine je blâme absolument toute description qui n'est pas un état du milieu qui détermine et complète l'homme, diese maschenenge Regel ohne Ausschlupf vertilgt mit einem Strich zwei Drittel des neuen Romanes. Mindestens zwei Drittel, billig gerechnet. Ich will einen Preis aussetzen für den Beweis einer einzigen Beschreibung in ihm, einer einzigen in der üppigen Fülle, welche irgend einen Charakter erkläre oder ergänze.

Oder ein anderer Punkt: In einer Studie der Huysman'schen „Soeurs Vatard" hat Zola diese Losung des Naturalismus geformelt: on finira par donner de simples études, sans péripeties ni dénoûment, l'analyse d'une année d'existence, l'histoire d'une passion, la biographie d'un personnage, les notes prises sur la vie et logiquement classées, sans les relier par un arrangement quelconque. Nichts, übrigens, als die aus logischem Zwange unvermeidlich folgsame Entwickelung der wider die exotisierende Romantik reaktionären Begierde auf das vrai quotidien, le vrai que nous coudoyons, notwendig aus dem Umschlag, heilsam für den Fortschritt und vernünftig. Aber nur darf man bei also spröd verzichtender Entsagung des irgendwie Phantastischen, nur darf man dann keine solche Schauergeschichte zusammengruseln, wo alle fünf Minuten eine andere Bombe losknallt, mit dem Ambigu um die Wette, und was zuletzt der Herr Julius Löwy halt doch noch besser kann.

Und noch etwas. Fragen Sie einmal herum! Der eine: dieser Naturalismus ist schauderhaft; der andere: das schauderhafte ist, daß es überhaupt kein Naturalismus ist. Und jeder wird's Ihnen wunderschön beweisen. Aber

in diesem einzigen Unzweifel werden sich alle Hadernden dennoch versöhnen, in der Bewunderung seines gesuchten, geprüften und verarbeiteten Stiles, der keinen Tadel einläßt. Darin besteht seine zuerkannte Größe, an die kein Neid seine Bosheit wagt: in der verwegenen Gotik seiner akrobatischen Perioden, denen sich sein dédain de la rhétorique im stillen schämt, in eben jenen friandises d'art, épices de langue, fantaisies de dessin et de couleur, die, nach seinem Richtspruche, wohl reizen mögen, aber weder kräftig noch wahr noch gesund sind, in allen jenen raffinements d'écrivains nerveux, les heureuses trouvailles, les épithètes qui peignent, les phrases qui sonnent, welche er mit Hochmut verschmäht, als eine étrange sauce lyrique à laquelle nous accomodons la vérité.

Ein Pedant könnte diese Beispiele lange vermehren.

Und aus ihnen geschieht es, daß dieser Roman hinter und unter allen anderen des Zola ist, als Ausdruck seiner Absicht, und wieder aus ihnen geschieht es, daß er vor und über allen anderen ist, als Ausdruck seiner Natur. Niemals zuvor mißriet ihm jene so ganz, aber auch niemals zuvor gedieh ihm diese so voll. Je weiter er sich in ihm von seinem Plane entfernte, desto dichter gerade näherte er uns seinem Wesen in ihm.

Es kann kein beweiskräftigeres Zeugnis gedacht werden, leserlicher in lauteren Zeichen, verläßlichere Urkunde seiner Besonderheit, desjenigen gerade in ihm, welches sein Profil merkt und den Erfolg über uns wirkt: daß er mit naturalistischen Instinkten eine romantische Potenz ist, ein durch Selbsthaß aufgerührter Lyrismus. Der puissant visionnaire de Médan — das Wort stammt von Bergerat — ist sein Lebtag von der Hugo'schen Rasse gewesen, nur

mit einer Stendhal'schen Revolte in der Seele. Zukunft atmen seine Begierden; aber seine Kräfte zu ihrem Dienste zieht er aus dem Vergangenen.

Er mag sich mit Flaubert und Ibsen trösten, welchen es nicht besser geht. Er ist nicht sein persönliches Laster. Es ist der Jammer dieser ganzen Zeit.





Monsieur Betsy.

Monsieur Betsy, von den Zolaisten Oskar Méténier und Paul Alexis, aus der gleichnamigen Novelle des letzteren gezogen, in vier Akten, ist nach der neuen Formel. Es will nicht durch mit Witz und Einbildung erfundene und in gehorsamen Marionetten verleibte Handlung, die sich zu Spannungen verwickelt und an Überraschungen löst, akrobatisch amüsieren; es will nicht durch kriegerische und beherzte Thesen, die sich in zweibeinigen Beweisen gebärdenstark verfechten, philosophisch instruieren. Es will ein Stück Leben auf die Bretter stellen, so wie es ist, weiter nichts.

Gut modern geeicht. Aber die theatralische Moderne hat zwei Schulen: die eine will im Wirklichen den Dichter ausdrücken, musizieren auf der Wahrheit — Tolstoi, Ibsen, Björnson, Becque und oft, ohne daß er selber es gewahrte, auch Daudet; die andere will durch den Dichter das Wirkliche ausdrücken, malen, daß man den Maler drüber ganz vergißt — die Goncourts und Zola. Es folgt dieser.

Sein Milieu ist die „gute Gesellschaft", zwischen Oper und Tortoni, Börse und Manège, was man Tout Paris nennt. Die Stützen dieser Gesellschaft sind seine Typen:

der Banquier, der Alphonse und die große Dirne. Seine Situation ist ihr natürliches Grundproblem: das Verhältnis zwischen dem Aushälter und dem Zuhälter.

Damit Gilbert Laroque, Börsianer, mit seiner Maitresse, Miß Betsy, Schulreiterin im Cirque d'Hiver, ungestört von seiner Gattin leben könne, braucht Miß Betsy einen Ehemann. Der Kellner Francis gewinnt durch ihre Wahl Reichtum und eine gesellschaftliche Position. „Seulement, il faudra que vous soyez gentil pour Gilbert. Il est si bon! Ce serait vraiment de l'ingratitude de ne pas l'aimer.“ Bald sind die beiden Freunde, à tu et à toi, unzertrennlich, gegenseitig hilfreich bei gelegentlichen Seitensprüngen von der Frau und der Maitresse weg, beredsame Vermittler in häuslichen Zwisten, einer dem anderen. Und ein einziges Mal bloß, als der flatterhafte Gilbert treulos sich dahin vergißt, seinem matrimonialen Teilhaber die Maitresse wegzufischen, die lange Adele, dieses einzige Mal setzt es einen rüden Streit. Aber sie versöhnen sich schon wieder.

Nach dem Tode Gilberts, der in seinen Armen starb, kann Francis sich nimmermehr trösten. Er weint nur immerfort, will sich vergiften. Aber es rettet ihn die Gattin, indem sie dem Armen giebt, was ihm fehlt: Ersatz für den verlorenen Dritten im konjugalen Spiele.

Das Verdienst des Stückes ist in der Wahrheit der Situation, der Typen und der Sprache. Die Situation hat Aurélien Scholl, der geistreichste Pariser, „un amalgame d'immoralités acceptées“ genannt, „que nous avons souvent rencontré et que personne n'avait encore osé mettre à la scène.“ Mit den Typen dinieren wir doch alle Wochen wenigstens einmal, wenngleich sie freilich auf dem Drumond'schen Index stehen und manchmal etwas rasch in's

Belgische hinüber vervillegiaturen. Die Sprache ist ein Muster der Goncourt'schen „langue littéraire parlée", und sie ist zugleich leuchtkräftig genug, alle Charaktere und alle Beziehungen zu erhellen: jede dieser „wirklichen" Reden erfüllt jedesmal zugleich eine dramatische Funktion. Es ist ein vortreffliches Dokument, in Inhalt und Form.

Aber die eigentliche Bedeutung des Stückes ist in seinem Schicksal und seinem Erfolge. Zola, der eine feine Witterung der öffentlichen Stimmung hat, sagte nach vielem Lobe den Autoren, welche es ihm lasen, vor einem Jahre: „Den Direktor möchte ich kennen, dessen Magen das verträgt." Und jetzt hatte es auf einer der „chicsten" Bühnen des Boulevards, vor einem Publikum very selected, im ersten Anlauf gleich, einen unbestrittenen, widerspruchslosen, friedlichen Sieg: es gab, den Enthusiasten des Skandales zu großem Leide, nicht die leiseste Regung der sanftesten Opposition.

Freilich, die Kritik ist noch ein bischen ungeberdig. Allen voran natürlich wieder der biedere Sarcey, „l'homme du théâtre" κατ᾽ ἐξοχήν, der alle dramatischen Pulver erfunden und alle Geheimmittelchen des Handwerks in seinem Verschleiße hat, „wie es gemacht wird." „Avez-vous vu l'ombre d'une intrigue ou d'un coup de théâtre?" Ein schlaues, ein verschmitztes Argument gegen die Soldaten der litterarischen Tendenz, eben diese intrigues und coup de théâtre, Verhunzungen der Wahrheit von der Bühne zu schaffen; so stichhaltig ungefähr, wie gegen eine Statue, warum sie keine Gassenhauer singe und keine Purzelbäume schlage. Und gar der arme Albert Wolff, durch diesen rauhen Fußtritt in die Konvention, ist nicht bloß außer Besinnung, sondern, was ihm nicht leicht vorkommt, sogar außer Geist geraten, vor diesem „milieu abject où la nouvelle littérature dramatique so roule dans une mer de boue."

Sie werden sich schon wieder beruhigen!

Und einstweilen marschiert Monsieur Betsy lustig auf die hundertste los. Täglich stürmen sie die Kassen. Und die Agioteure, wenigstens, sind definitiv für den Naturalismus gewonnen.

Der Naturalismus macht Karrière. Das Odéon spielt Georges Ancey's „Grand' mère"; das Odèon spielt Léon Hennique's „Amour"; Variétès spielt Méténier-Alexis' „Monsieur Betsy"; und Henry Lavedan ist von der Comédie française angenommen. Und Ancy und Hennique und Méténier und Alexis und Lavedan sind allesamt Zöglinge des „Théâtre libre".

Bald wird er auch die Bühne beherrschen, wie er den Roman bereits beherrscht. Und dann wird auch auf der Bühne gegen den neuen Herrscher wieder ein neuer Kampf neuer Neuerer beginnen, wie er im Romane bereits begonnen hat. So rollen die Künste und es bleibt nur die Kunst.





Maurice Maeterlinck.

Im August dieses beglückten Jahres, eines schönen, warmen Sommersonntags, geschah es, daß der „Figaro" wieder einmal einen neuen Dichter entdeckte. Er hat darin schon einige Übung und um keinen Preis möchte er von der freundlichen und nützlichen Gewohnheit lassen. Diese hastige, nervöse und nach dem Unbekannten hungernde Zeit, mit allen Launen eines verdorbenen Magens, braucht täglich neues Futter der Nerven und der Sinne und jede frische Berühmtheit, welche einige Würze gewährt, wird rasch verschlungen: das Bedürfnis neuer Namen ist groß, die Nachfrage wächst und sie sind ein Artikel, der sehr gut geht.

Der Entdeckte hieß diesesmal Maurice Maeterlinck. Der Entdecker war Octave Mirbeau. Das ist keiner von den berufsmäßigen Impresarios der Litteratur, die alle sechs Monate einen anderen Stern unternehmen, keiner von den verwegenen Falschmünzern des Ruhmes. Er hats auch nicht nötig. Er kann, ohne daß er fremdes Talent schmarotzerisch ausbeuten müßte, von seinem eigenen leben: es langt reichlich. Der Dichter des Calvaire, des Abbé Jules, des Sébastien Roch braucht nicht erst eine Sonne, um zu leuchten: er hat

selbst den Glanz und die Wärme des Genies. Gleichgiltig gegen die Tagesmeinung, unbekümmert um den herrischen Wahn der augenblicklichen Mode, außer den Schablonen der Schulen, nur dem eigenen Drange gehorsam, ein einsamer Wanderer auf einsamen Pfaden nach einsamen Zielen, hat er längst die Gipfel der Kunst erklommen. Und er ist ein aufrichtiger Künstler, ohne Pose und Schauspielerei, der es verschmäht, etwas aus sich zu machen, sondern sich schlicht und ehrlich bekennt. Sa hautaine originalité, c'est qu'il ne cherche pas à être original, hat Catulle Mendès von ihm gesagt.

Es mußte sich also doch wohl um eine ernsthafte Angelegenheit handeln. Gegen eine maskierte Annonce bürgte der Name. Doch klang es wunderlich und seltsam, wie eine ausgelassene Parodie der Reklame, und forderte das Mißtrauen und den Spott heraus. Unglaubliches, Phantastisches wurde erzählt. Der junge belgische Dichter sollte in seinem Drama das „weitaus genialste, weitaus absonderlichste und weitaus naivste Werk dieser Zeit" geschaffen haben, „vergleichbar, ja überlegen dem allerschönsten, was in Shakespeare zu finden ist": un admirable et pur et éternel chef-d'oeuvre, un chef-d'oeuvre qui suffit à immortaliser un nom et à faire bénir ce nom par tous les affamés du beau et du grand; un chef-d'oeuvre comme les artistes, honnêtes et tourmentés, parfois, aux heures d'enthousiasme, ont rêvé d'en écrire un et comme ils n'en ont écrit aucun jusqu'ici. Wahrhaftig, ein Werk muß von guter Konstitution sein, das solche mörderische Empfehlung aushalten soll.

Kein Wunder, daß ein großer Lärm ausbrach, den ganzen Boulevard entlang, viel Widerspruch und hämische Fehde, aber auch wieder Jubel und heller Zuruf der Begeisterung. Der gekränkte Patriotismus mischte sich darein,

weil einem Ausländer doch nimmermehr der Vortritt vor dem heimischen Talent gebühren kann, und der gereizte Neid der konkurrenten Eitelkeit, welche dieser jähe Ruhm bedrohte, wußte Verleumdung und geschickte Bosheit. Aber der werbende Eifer der Freunde wuchs davon nur, über alle Ufer der Gewohnheit, und es wurde eine Reklame ohne Gleichen.

Man konnte an dem neuen Namen nicht mehr vorbei. Er war ein Ereignis geworden, zu dem man sich stellen mußte, so oder so. Man muß sich irgendwie mit ihm abfinden.

* * *

Ich will offen gestehen: ich habe es mit Mißtrauen gethan, mit einem komplizierten Mißtrauen. Erstens war darin von dem allgemeinen Mißtrauen der Modernen gegen jeden Enthusiasmus überhaupt. Wir sind spröde gegen die Begeisterung, wir wollen an das Große nicht mehr glauben, wir sind zu oft von eitlem Trug geblendet worden und fürchten den nachhinkenden Hohn, wenn es etwa wieder eine Enttäuschung wäre, auch dieses Mal wieder. Leicht in Bewunderung aufwallen, gilt für eine veraltete und entmodete Geschmacklosigkeit, welche einem teuer zu stehen kommt. Es stimmt schlecht mit der böswilligen und ruchlosen Blague, die heute der gute Ton ist. Zweitens war litterarisches Mißtrauen darin. Es ist uns die Erlösung zu oft verheißen worden, alle Jahre durch eine neue wunderthätige Formel, als daß wir nicht endlich den ganzen Zauber satt gekriegt hätten. Die Sehnsucht ist lange da und der wachsende Wunsch und die hungrige Begierde, mit immer heftigeren Trieben, aber es naht keine Erfüllung, keine Gewährung. Anfangs wußte die Hoffnung vieles, das man versuchen konnte; nun ist alles versucht und keine Wirkung davon gewonnen; es will immer

mehr scheinen, als ob es erst einer großen Umwälzung der Geister durch ein gewaltiges Schicksal und eines frischen Erwerbes von Kraft und Mut aus langen Leiden, die verhärten, und vieler Übung im Kampfe bedürfe, bevor an eine neue Kunst zu denken ist. Und endlich ein besonderes Mißtrauen gegen den französischen Enthusiasmus, der oft aus einem nervösen Bedürfnisse stammt, das schnell fertig und wenig wählerisch ist und ebenso rasch verraucht, wie es sich eilig entzündet.

Also der Voreingenommenheit für den neuen Dichter kann man mich jedenfalls nicht beschuldigen. Eigentlich war ich entschlossen, von ihm enttäuscht zu werden. Schon aus journalistischen Gründen empfahl sich das: was sich der Begeisterung abgewinnen und aus ihr machen läßt, das alles war bereits vorweg genommen und alle würden bloß sagen: na, nun ist's zur Abwechselung wieder einmal Mirbeau, den er kopiert.

Von dem belgischen Dichter, den ein geistreicher Kritiker neulich als „einen deutschen Shakespeare, der in französischer Sprache dichtet", definiert hat, sind bis jetzt drei Bücher erschienen: „Serres chaudes", eine Sammlung von Gedichten; das Drama „La Princesse Maleine" und „Les Aveugles", zwei Akte, von denen der erste „L'intruse" heißt.*)

Was man an den Gedichten zunächst gewahrt, gleich auf den ersten Blick, schon an ihrem äußeren Gebahren, bevor man noch zu den versteckten Trieben eingedrungen ist, das ist ihre Herkunft aus der Ästhetik des jüngsten Frankreichs. Die Stammesart ist unverkennbar. Sie wollen der nämlichen Absicht dienen und sie versuchen es

*) Alle bei Paul Lacomblez, Bruxelles.

mit den nämlichen Mitteln. Wie jene wunderlichen und verhöhnten Sänger der Decadence und des Symbolismus, welche mitten im lauten Gedränge des vollen Paris, durch keine Grausamkeit des lauernden Spottes entmutigt, nach den stillen, einsamen, oft schaurig verwachsenen Idealen mystischer Versunkenheit und buddhistischer Weltentrücktheit ringen, so seufzen diese fremden Lieder aus der kahlen Dürre des Gewöhnlichen und Alltäglichen nach der üppigen Blütenfülle des Unsäglichen und Unfaßlichen empor, grüblerisch durch die letzten Geheimnisse der Sinne wühlend, ob sie in ihnen nicht das Übersinnliche erhaschen möchten. Es ist die nämliche Reaktion der inneren Menschlichkeit gegen die äußere Sachlichkeit des Naturalismus. Die gemeine Dentlichkeit der Dinge, das handgreiflich Wirkliche, das Straßenkleid der Wahrheit wird verschmäht und der Grund der Wogen in der tiefen Seele, die irre Sehnsucht, die sich nicht zu deuten weiß, und der schwüle Schwall der blinden Träume, alles Räselhafte und Unartikulierte wird aufgesucht. Es ist, von der frechen Despotie der toten Dinge weg, die Rückkehr zum lebendigen Menschen: der soll nun wieder ausgedrückt werden, wie damals, von der Romantik.

Aber weil der Mensch seither, unter dem Wechsel seiner Bedingungen, sich verwandelt und völlig erneut hat und viele von diesen neuen Menschen jetzt sich den Nerven unterthan fühlen, nicht mehr dem Geiste, nicht mehr der Empfindung, welche der Herrschaft entsetzt sind, darum sollen jetzt die Wallungen der Nerven ausgedrückt werden, statt der Ratschlüsse des Geistes und der Ereignisse im Gefühle von damals. Es wird wieder Romantik, es wird wieder Symbolik: aber eine Nervenromantik jetzt und eine Nervensymbolik. Das ist die Tendenz aller „Decadence“,

das ist die Tendenz dieser schaurigen und betäubenden Lieder. Natürlich müssen sie auch die nämlichen Mittel wählen, das gleiche Verfahren. Nervöses soll geäußert und erweckt werden. Die alte Sprache, welche logische und allenfalls sentimentale Reihen vermittelte, kann dafür nicht genügen. Nicht um das Verstandesmäßige und das klare Gefühl, die in sichere und helle Worte faßlich sind, sondern um das jenseits des Verstandes und vor dem Gefühle, um die trüben und verworrenen Anfänge der Empfindung, um alle Seltsamkeit, die unter der Schwelle des Bewußtseins kauert und nur wie ein dumpfes Stöhnen aus dem letzten Schlunde der Natur, wohin der Geist nicht dringt, empfunden wird, darum handelt es sich: um eine neue Sprache, welche Nervenstände ausdrücken und mitteilen soll, indem sie die an ihnen charakteristischen Farben und Klänge giebt, welche von ihnen unzertrennlich sind. Das ist das große Suchen des Stiles seit den Goncourts. Das ist der große Fund Maurice Maeterlincks.

Das alles wird an seinem Drama noch deutlicher: die Lyrik war ihm bloß die erste scheue Schwingenprobe; erst im Drama entfaltet er sich. Ein absonderliches Drama freilich, wider alle Begriffe: es war sehr thöricht, ihn Shakespeare zu vergleichen. Mit dem britischen Naturalisten hat er keinerlei Gemeinschaft. Äußere Dinge vermag er gar nicht zu gewahren, geschweige zu gestalten. Äußeres Leben zu bilden versucht er nicht einmal. Kein wirklicher Mensch wird ihm, keine wirkliche Handlung. Die Gestalten, welche er formt, sind nur Zeichen seiner Sensationen, wie von seinen Stimmungen auf die Welt geworfene Schatten, und die Ereignisse, welche er häuft, sind nur Symbole vieler Geschichten in den Nerven. Wer das große Leiden seiner Tragödie hinter sich hat, erinnert sich keines Cha-

rakters, der vor dem Gesichte bliebe, keines Schicksals, das am Gefühle klebte, sondern er wird, wenn er sich fragend besinnt, nur eine Skala von Reizen wissen, die auf seinen Nerven vollbracht sind; und lange nachher, wenn er in Nebel und Sturm wilder Winternacht gerät, wird eine ihrer vergessenen Szenen erwachen, weil sie das, intensivste, suggestivste Symbol des kalten Schauers ist, und jedesmal, so oft ihn Angst der Reue anfällt, eine andere, welche das suggestivste Symbol der Gewissensfurcht ist. Die Personen, die Handlung, die Dekoration, jede Gebärde, jedes Wort — alles folgt nur dieser Absicht: die Nerven in eine bestimmte Verfassung zu bringen. Lebendige Darsteller von Fleisch und Blut würden die Wirkung nur lähmen: von Puppen, hat der Dichter vorgeschrieben, daß sie gespielt werde; in dem unheimlichen, gespenstischen und beklemmenden Stile des Moreau müßten sie aus Wachs mit bunten Fetzen angefertigt sein; und einsam, nächtig, in zerknirschte Andacht versunken, müßte man sie hören.

Zusammengefaßt: er ist eigentlich kein Neuerer, durchaus nicht. Er bringt keinen neuen Plan in die Litteratur er versucht keine neuen Mittel. Die geduldigen und unermüdlichen Märtyrer des Symbolismus haben ihm das alles längst vorgemacht. Er ist bloß ihr glücklicherer Schüler. Es ist ein einziger Unterschied zwischen ihnen und ihm: sie holten sich damit Spott und Hohn, und er holt sich damit Ruhm und Lorbeer — aber das muß doch seine besondere Ursache haben.

Die Ursache ist einfach: er ist der erste, der, was alle Decadence will, auch wirklich kann und mit diesen Mitteln jene Zwecke auch wirklich vollbringt. Bisher, so oft die Decadence ihre neue Ästhetik entwickelte, da konnte

man immer bloß sagen: ja, das mag ja alles recht schön und vortrefflich gemeint sein und scheint auch wirklich mit unsern Bedürfnissen zu stimmen, aber es müßte einem doch erst einmal gezeigt werden, wie es wirkt und sich ausnimmt; und jedesmal, so oft sie es unternahm, es nun auch wirklich zu zeigen und durch die That zu erweisen, da verstand man es niemals und fand sich nicht zurecht und mußte sich mühsam durch umständliche Kommentare erst ein Verständnis und künstlich eine Art von Mitgefühl bereiten. Das ist sein großes Verdienst, daß er jene langen Verheißungen zum erstenmale erfüllt und die heftige Sehnsucht der Decadence endlich verwirklicht hat: Daher kommt ihm der rasche, maßlose Ruhm.

* * *

Die Zukunft dieses Erfolges, wie lange er sich halten und wie weit er sich verbreiten wird, ist wichtig und wird viele Zweifel entscheiden. Manches umstrittene Rätsel der Kultur von heute kann sie lösen, manches Geheimnis entwirren. An ihr werden wir es erst erleben, wie wir sind.

Die Formel der Decadence stammt von Naturen, in welchen das Nervöse jede andere Potenz ausgetilgt und alle Triebe unterworfen hat, welche überhaupt bloß Nerven sind; man erinnere sich des homme libre, des des Esseintes. Diese begehren eine Kunst, die ist wie sie selbst, die nur aus den Nerven kommt und nur auf die Nerven geht, die allen Erwerb aller bisherigen Kunst verwendet, um Nervöses auszudrücken und Nervöses mitzuteilen. Davon war die Decadence die lange Verkündigung und Maeterlinck ist davon die endliche Erfüllung.

Die Menschen, die nur aus Nerven bestehen und in

allem nur von nervösen Bedürfnissen beherrscht werden, machen seinen Ruhm. Sie verlassen alle andere Kunst, die sie befremdet, auf ihre Weise nicht eingestellt werden kann und darum unwirksam bleibt, für die seine, in welcher sie sich wiederfinden. Aus dem Maße seines Erfolges kann also ganz genau berechnet werden, wie viele ihrer sind, ob sie die Regel der heutigen oder bloß eine seltsame Ausnahme darstellen, von wenigen Sonderlingen gebildet, die nur etwas viel Spektakel machen, auffällig plaziert sind und deshalb leicht täuschen.

Sie selber maßen sich an, den typischen Menschen am Ausgange der modernen Kultur darzustellen, wie er sein muß und gar nicht anders sein kann. Wer ihnen nicht gleicht, den behandeln sie als zurückgeblieben in der Entwicklung und verspätet hinter der Zeit, welche durch unverdrossene Nacheiferung ihres Beispiels schleunigst einzuholen er sich befleißigen sollte. Wenn sie Recht behielten, dann wäre die Kunst des Maurice Maeterlinck als die Kunst der Nevrose die wahre Kunst der Moderne und müßte rasch alle anderen verdrängen, die sie als abgefaulte Überbleibsel ausgestorbener Menschenrassen ansehen.

Andere nehmen es bloß für eine Krankheit der Reichen, die sich zu würzig nähren und zu knisternd kleiden: daher die Virtuosität im Nervösen. Die ganze Decadence ist ihnen eine Luxuskunst der entarteten Eleganz, die zur Wirksamkeit hunderttausend Franken Rente voraussetzt und bis zum nächsten grand prix wieder von einer anderen Mode abgelöst werden wird. Ins Volk, das die Dauer des Ruhmes verbürgt, wird nichts davon dringen.

Manche, endlich, meinen gar, es sei überhaupt nur eine Marotte der Künstler, welchen kein Bedürfnis in den

anderen Kreisen antwortet, eine Krankheit des Metiers, welche den anderen Gewerben fremd und unverständlich bleibt. Außer dem Atelier fände die Decadence kein Echo. Künstlerkunst und Litteratenlitteratur würde das Werk Maurice Maeterlincks bleiben.

Nun werden wir sehen, wer Recht behält.





Théâtre libre.

Als der Karneval 1887 dem Frühling wich, in jenen nebelgrauen Tagen des ersten Februar hatte die „Compagnie du gaz" einen jungen Mann zum Beamten, der gerne an den Federn kaute und bedeutend vor sich hin starrte, mit ausschweifenden, unsachlichen Blicken in romantische Azure hinaus. Der junge Mann hieß Antoine, war schlank wie Cassius, aber wie Hamlet träumerisch und wohlbeleibten Hoffnungen zugethan und bezog das schüchterne, jedoch erquickliche Gehalt von just 150 Franken monatlich. Darauf fand sich wohl kaum ein Kredit; aber er hatte Schlösser in Spanien.

Eines Tages — es fühlen im März die jüngsten Entschlüsse wie die ältesten Kater oft wunderlich kräftige Triebe — bemerkte er, daß sein Ehrgeiz groß und sein Ruhm gering war. Fünfundzwanzig Jahre hatte er bereits, keinen Titel auf Unsterblichkeit. Er beschloß, das zu ändern und nicht länger fremdes Gas leuchten zu lassen, sondern lieber einmal sein eigenes Licht.

Auf das Theaterspielen wäre in solchem Falle bald einer verfallen. Die kleinen Komtessen thun's ja auch, all-

wöchentlich zum Zeitvertreib in Salonen und Salönchen, die echten so gut wie die falschen. Der theatralische Dilettantismus ist auch in Frankreich nicht selten und verirrt sich in manchen sonst achtbaren Beruf.

Aber der Gas-Promethide ging weiter und dachte: wenn ich mich schon mit dem Theater überhaupt einlasse, dann will ich es lieber auch gleich, damit es dafür steht, von Grund reformieren, und das alte verlebte durch ein neues verjüngtes überwinden, dem alle Zukunft gehört.

Es war eben mit ihm eine merkwürdige Geschichte. Er trug in seinem Charakter eine nicht alltägliche Mischung. Etwas war in ihm, aus welchem ihm Böswillige einen „rastaquère“ heißen konnten; und Anderes war wieder in ihm, daß man ihn wohl für ein praktisches Genie nehmen mochte. Und dann war er jung, glaubte an sich und liebte die Kunst. Aber Jugend und Glaube und Liebe sind unwiderstehlich.

Er trommelte also ein paar verwegener Rekruten unter seinen Marschallstab, welche Koulissen zu riechen gelüstete, fand vier gänzlich ungespielte Akte hoffnungslos verkannter Shakespeares und ein Hausmeister der rue Bréda wurde sein erster Mäcen, bereit, der neuen Litteratur für die nötigen Proben den unbewohnten Entre-Sol seines Hauses zu leihen. Dann entdeckte er hoch oben unter der Butte-Montmartre, wo die Maler schon an die Alphonse grenzen, in dem schaurigen, aber stolzgenannten Passage de l'Elysée des Beaux-Arts ein allerliebstes „théâtricule“, ganze 343 Plätze groß, und hier geschah, den 30. März 1887, vor einem monde d'élite aus dem Adel der Geburt, des Geistes und der Schönheit, welchen künstlerische Hoffnung, Lüsternheit neuer, unerprobter Sensationen auf die stumpfen Nerven und der ewige Wunsch prickelnder Skandale versammelt hatten, hier geschah das erste große Ereignis des Théâtre

libre Es wurde wieder einmal über Nacht ein Name berühmt, den die Kenner freilich längst liebten, und den anderen Morgen probte das Odéon bereits Léon Hennique's vordem aus allen Theater-Kanzleien barsch verwiesenen „Jacques Damour".

Das war ein schöner Erfolg, weit über alle Siedehitze der tollsten Phantasieen. Aber man mußte ihn leider zunächst wieder etwas abkühlen lassen, vorderhand. Es war nämlich an die nächste Vorstellung vor zwei Monaten nicht zu denken, weil nach zwei Monaten erst Antoine die nächste Rate seines Gehaltes behob — wenn die Gas-Kompagnieen wöchentlich honorierten, dann wäre die Revolution des Theaters freilich einfacher gewesen.

Nach der zweiten Vorstellung, von Emile Bergerats „La Nuit Bergamasque" und Oskar Météniers „En famille", zu welcher der Direktor mit den jungen Dichtern zusammen, um an Marken zu sparen, die Einladungen selber austrug, wurde es besonders kritisch. Es scheint dem armen Antoine, der in diesen Tagen seine letzten Beziehungen zum Gase brach, damals wirklich einen Augenblick ganz fürchterlich gegangen zu sein, hart bis an den Verlust des Mutes und in dumpfe Verzweiflung. Er begann sogar Briefe zu schreiben.

Ja, er schrieb, es blieb ihm nichts anderes übrig. Er schrieb an alle Leute, die höchsten in der Kunst und im Leben, und welche vielleicht sogar Geld beschaffen könnten — ganz phantastisch stellte er sie sich vor. Es handelte sich, durch jährliche Zeichnungen, das Leben der jungen Schöpfung zu versichern, es handelte sich um ein sieben oder acht Tausend Franken — und es geschah wirklich, daß einige antworteten.

Und richtig, vier Tausend, bare vier Tausend Franken

hatte er zum Oktober. Aber nun hatte er auf einmal, unter der Hand weg, wieder kein Theater. Im Elysée des Beaux-Arts kündigte plötzlich der durch diesen ungebräuchlichen Erfolg ganz verscheute Besitzer nach der dritten Vorstellung, weil so viel Lärm und Zulauf und Gewühl das ganze Quartier aus der beschaulichen Ruhe, und das wackelige Theaterchen in bedenkliche Gefahren brachte — er blieb schon lieber bei der friedlichen, unanstößigen Tradition des stillvergnügten uud sittsamen Tingel-Tangels.

Er wanderte also und suchte. Er wanderte vom Montmartre zum Beaumarchais, vom Beaumarchais zum Montparnasse, das ihm eine Weile gastliche Rast bot, vom Montparnasse zum Menus-Plaisiers, indem er endlich seßhaft wurde, seit der zweiten Saison, welche an die vierzig Tausend Franken Abonnement warf.

Das waren die Anfänge des Théâtre libre. Sie ähnelten stark einem Studentenstreich und schmeckten verflucht nach Operette: es freuten sich alle Chronisten. Es war ein bischen Don Quixote und war ein bischen Tartarin; und sehr amüsant, jedenfalls, mußte es werden.

Es wurde auch sehr amüsant, nur nicht für die Bonzen der alten Schablone. Denen war der Übermut bald ausgetrieben. Und heute lacht Antoine.

Er kann leicht lachen, wenn er auf seine Resultate schaut, die er in einem lehrhaften Heftchen, feuerrot gebunden, jetzt in die Welt verschickt.

Er hat in diesen drei Jahren 125 ungespielte Akte aufgeführt, von 59 Namen: 30 unter ihnen waren ganz bühnenneu, 14 hatten sich ein einziges Mal vorher versuchen dürfen, die anderen hießen Aubanel, Théodore de Banville, Emile Bergerat, Léon Cladel, Duranty, Edmond et Jules de Goncourt, Henrik Ibsen, Catulle Mendès,

Léon Tolstoi, Ivan Turgenjeff, Verga, Emile Zola, Emmanuel Chabrier und Paul Vidal.

Léon Hennique ist von ihm aus auf das Odéon, Georges de Portoriche auf das Gymnase und Banvilles' „Le Baiser" durch die Comédie française über die sämtlichen Bühnen Frankreichs gekommen. Das Théâtre du Parc in Brüssel und das Théâtre Michel in Petersburg haben ihm die stärksten Erfolge nachgespielt. Und jedesmal, wenn er eine neue Aufführung verkündigt, dann sieht heute mit Begierde nach ihm das Theater Europas.

Der alte Sarcey, der manchmal dumm, aber immer ehrlich ist, hat geschrieben:

„J'ai pour M. Antoine une estime toute particulière; il a le goût du théâtre; il me semble posséder toutes les qualités qui font l'excellent directeur, et c'est de directeurs que nous manquons bien plus que d'artistes".

Und Henry Becque:

„Voilà un directeur vraiment jeune, vraiment cultivé, avec une perception très fine de toutes les choses du théâtre; des auteurs convaincus et dont le désintéressement ne fait pas de doute; une troupe pleine d'ardeur qui possède deux qualités inestimables, la simplicité et le naturel: dès que cette maison d'art a été ouverte, tout le public lettré est accouru et, il faut bien le dire, il n' y a eu de vie dramatique, l'hiver dernier, que chez elle."

Und Emile Bergerat:

„En trois années, ce petit théâtre, sans ressources, sans troupe fixe, sans crédit et sans traditions, dirigé par une espèce de fataliste prédestiné, a fait, à lui tout seul, toute la besogne dramatique de la France. Ce modeste gazier improvisé chef de troupe et automédon

du char de Ragotin, conduit aujourd'hui le quadrige des Muses. Il a repris à sonprofit le mouvement avorté entre les mains de la tragédienne et il réveille ses lévriers. Comptez que, dès aujourd'hui, il serait impossible au critique le plus fauxcollard d'écrire une histoire du théâtre français au siècle de Boulanger sans donner a plus large place aux représentations d'un jour dont Antoine régale l'élite de la ville comme Molière lui-même en régalait la cour du roi versaillais. Tous les glorieux essais de ceux qu'on nie, que l'on persécute ou que l'on raille, ont cet asile et ils en font un temple, et dites-vous que les grands critiques émancipateurs, s'ils vivaient encore, ou s'il en restait, les Diderot, les Théophile Gautier, les Sainte-Beuve, iraient au Théâtre libre, et non ailleurs passer leurs soirées et chercher le talent, l'esprit et l'éloquence de la race."

Und so weiter alle die Berühmtesten des heutigen Frankreichs der Reihe nach, 30 dicke Seiten lang, eine festliche Jubel-Versammlung der freiwilligen Reklame, daß einem schier die Sinne taumeln zuletzt von dem jähen Wirbel dieses reißenden Erfolges, der über alle Dämme schwillt. Wahrlich, bescheidenere Armut ist nie zu reicherem Stolze gediehen und nie krönte dürftigeren Versuch fürstlicheres Gelingen. Ein Eintagsscherz wurde weltlitterarischer Ernst.

Ob es Herr Antoine allein ist, ganz allein, dem dieses Verdienst gebührt? Gewiß, Herr Antoine ist einer für sich, von einer besonderen Rasse, die sich besonderes Schicksal schafft. Er hat das Unglaubliche an sich, daß es sich ihm um die Kunst handelt, nicht um das Geschäft. Er will die Sache, nicht seine Person. Er hat ein Ideal, dem sein Leben gehört, sein ganzer Wille, alle Kraft, jedes Opfer — und trotzdem ist er Theater-Direktor. Er ist wirklich ein

ungewöhnlicher, ein ganz merkwürdiger Europäer, wie aus einem alten Märchen herüber verirrt, an das wir uns längst des Glaubens entlernt. Daher auch natürlich, weil er nach den vereinbarten Satzungen aller verständigen Menschen ganz einfach ein Narr ist, daher auch dieses tolle Narrenglück, das, wie er sich auch manchmal mit gut gemeinten Dummheiten gegen es bemühe und mit Fußtritten um sich schlage, von ihm in kätchenheilbronnischer Ausdauer und Demut nimmermehr lassen will. Daher, was immer er jemals beginne, dieser sichere, unfehlbare Instinkt zum Siege.

Doch könnte sein glückliches Talent und sein Talent zum Glücke nicht alles erklären. Es bleibt im Erfolge, diese abgezogen, ein Rest, der von einem sehr einfachen Geschäfts-Kniff hervorgebracht wird — die Anderen brauchten ihn bloß nachzumachen.

Er ist sehr billig, mühelos und ganz ohne Risiko. Jeder kann sich ihn verschaffen, rasche und sichere Wirkung wird verbürgt. Er besteht in diesem: seine Kraft in den Dienst der Zeit zu stellen und dem Willen der Entwickelung zu gehorchen.

Das ist immer der „Truc“ aller großen Erfolge gewesen, von jeher, immer derselbe; er wird es bleiben.

II.

Das Théâtre libre ist von Anfang an ein Theater der Reform gewesen, gegen die Theater der Routine. Es hat seit dem ersten Tage von der Praxis des Erwerbes weg steil zum Verdienste des Ideals emporgerungen. Es folgte dem Willen der Litteratur, ohne nach den Launen des Haufens zu fragen; und statt von den Bedürfnissen der Kasse, wurde es von den Befehlen der Kunst bestimmt.

Dafür hat es gelebt und davon hat es gelebt.

Aber zuerst war sein Ehrgeiz schüchtern und bescheiden, und Geringes versprach es und erwartete es von sich. Als Beispiel wollte es bloß wirken, an welchem die versunkenen Hoffnungen wieder emportauchen könnten; eine Mahnung und Erinnerung des Theaters an sich selbst wollte es sein, daß es sich besänne und seinem Berufe zurückgegeben werde; Kritik wollte es vollbringen, aus welcher die anderen dann schöpfen sollten. Und die Mittel und Werkzeuge wollte es ihnen reichen, als ein simple laboratoire d'essai der jungen Dichtung, als eine pepinière d'auteurs et de comédiens, als eine sorte de Conservatoire pratique et accessible.

Doch das Schicksal verbiegt die Pläne. Es trieb den Erfolg des Théâtre libre über seine erste Absicht hinaus, nach ganz unvermutetem Stolze, weil es ihn an seiner eigentlichen Absicht vorbei trieb, den er verfehlte.

Das Gebahren wechselt sein Programm. Aus Beispiel muß es Muster werden und die Konsequenzen seiner selbst, welche von den anderen forderte, in eigener That jetzt verrichten. Aus einer Mahnung zur Reform der anderen muß es selber die Erfüllung aller Reformen werden.

Das ist der neue Entschluß Antoine's, es ist nicht eine Schrulle des Übermutes, es ist die Pflicht, die ihm aus seinem Glücke erwachsen.

Er will den Körper des Theaters reformieren, das Repertoire und die Schauspielerei.

Die Reform des theatralischen Körpers hat er sich von Bayreuth geholt. Nach diesem Vorbilde soll die bisherigen gekreisten und in Etagen, sodaß zwei Drittel der Schauer einander gegenüber kommen, aufgebauten engen, dumpfen und unbequemen Theater, in welchen die für sechs Per-

sonen bestimmten Logen zwei sehende Plätze enthalten, in welchen von oben mit Mühe höchstens die Schädeldecken der verkürzten Spieler erblickt werden können, in welchen von den zwölfhundert Menschen etwa sechshundert nur Verstümmeltes schauen und nur Brüche hören, ein weiter und freier Saal überwinden, mit großen Promenoirs zu beiden Seiten, mit Café's, Rauch- und Lesezimmern, mit einem Salon für die Presse, in welchem an Komfort und Apparaten der Journalist alles Nötige findet, um das Urteil des Abends gleich an sein Blatt zu telephonieren. Durch eine verständige Erfindung an den Sesseln, welche die Toilette eines jeden versorgt, wird die Garderobe, durch mechanischen Selbstverschluß der Thüren das schlapfende Getuschel der widrigen und bettelhaften Diener entbehrlich; die Preise, zudem, sinken auf die Hälfte. So kann der Schauer sich zu Hause fühlen und wird die ängstliche Beklemmung los, in eine verwahrloste und zweideutige Schenke, unter Diebe und Bauernfänger geraten zu sein, die ihm vielleicht die Gurgel und sicher die Börse abschneiden.

In diesem Theater der modernen Bedürfnisse werden die modernen Bedürfnisse das Repertoire gestalten. Es wird einen caractère absolument littéraire gewinnen. Die Notwendigkeit der künstlerischen Entwicklung soll es beherrschen, niemals geschäftliche Spekulation auf die gemeinen und niedrigen Instinkte. Vierzehn Tage wird jede Neuheit gespielt, dann unerbittlich abgesetzt. Dieses versichert jeder Saison ein Minimum von achtzig ungespielten Akten.

Aber das Wichtigste sind ihm die Reformen der Schauspielerei. Darüber hat er unablässig gesonnen und hin und her gesucht. Er hat vieles erlebt und die wunderlichen Erfahrungen verglichen, daß sie ihm verblüffende, aber wirksame Folgerungen ergaben.

Seine Kritik der herrschenden Spielweise ist vortrefflich. „Was man heute als den Unterricht in der Kunst der Rede bezeichnet, das ist nichts als die Dressur des Spielers auf einen ganz übertriebenen Ausdruck, auf eine besondere Stimme, auf ein erkünsteltes Organ, welches mit seinem natürlichen nichts gemein hat. Seit sechzig Jahren sprechen alle unsere Schauspieler durch die Nase, bloß um in unseren zu großen und akustisch mangelhaften Sälen nur überhaupt verständlich zu werden, und weil diese Art von Stimme nicht altert und den Jahren widersteht. Alle Gestalten des gegenwärtigen Theaters drücken sich in den Gebärden in der nämlichen Weise aus, ob sie nun jung oder alt, krank oder gesund seien. Alle „gut sprechenden“ Künstler verzichten auf die unzähligen Nuancen, welche einen Charakter erst erklären und ihm ein lebendigeres Leben verleihen. Die ganze Theaterwelt „vibriert“ in einem fort, ohne Grund; es wird nicht gesprochen, sondern geheult, und selbst im täglichen Leben, wenn sie auf den Boulevard heruntersteigen, bewahren die unglückseligen Künstler diese unnatürliche Steigerung des Ausdrucks, welche jeden Schauspieler sofort erkennen läßt . . . Die Dekorationen überschreiten das Maß und den Umfang des täglichen Lebens und die Gestalten verlassen den natürlichen Rahmen jeden Augenblick, in dieser unnachgiebigen Sorge des Routiniers, unabläßig Bilder zu stellen, um jeden Preis. Der Schauspieler unterbricht in einem fort seine Bewegung, pour poser devant la salle.“

Antoine schließt aus dieser Kritik: „Chez le comédien, le métier est l'ennemi de l'art.“ Und er erhärtet dieses Paradoxon durch die merkwürdige, unvermutete Erfahrung seines Theaters, auf die niemand gefaßt sein konnte, daß seine größten schauspielerischen Wirkungen gerade von Dilet-

tanten vollbracht wurden, von „amateurs“, die aus bürgerlichen Berufen das erste Mal vor das Öffentliche traten.

So wurde die „Macht der Finsternis“ von einem Beamten des Finanzministeriums, einem Polizeikommissär, einem Architekten, einem Chemiker, einem Handlungsreisenden, einem Weinhändler, einer Schneiderin und einer Telegraphistin gespielt. Die gesamte Pariser Presse bezeichnete diese Aufführung als eine schauspielerische Muster- und Meisterleistung. Zehn seiner niemals zuvor theaterschulmäßig gebildeten Mimen gehören heute großen französischen Bühnen, fünf von ihnen dem Odéon.

Der „Kuß“ Banville's stieg vom Théâtre libre auf die Comédie française, auf die erste Bühne der Welt. Darüber berichtete Henry Bauer, im „Echo de Paris“: „Im Théâtre libre hatten die Darsteller die geflügelte Phantasie, die Anmut und den künstlerischen Reiz dieses Kleinods erfaßt. Sie sprachen diese leuchtenden Strophen, wie wir sie fühlen, ohne gesuchte oder vergröberte Wirkung. Diese „impression artistique“ ist uns in der Comédie nicht völlig wiedergegeben worden, in der Hochburg der schauspielerischen Vollkommenheit. Coquelin Cadet hat, in der einzigen Sorge um starke komische Effekte, die funambuleske Phantasie verkannt; er gewinnt uns nicht durch den Reiz der Verse; er will uns zum Lachen zwingen, um jeden Preis, er schneidet Gesichter, legt sich in die Assonanzen hinein und macht uns am Ende durch seine übel angebrachte Bouffonerie nur wütend.“

Man sollte das unseren Virtuosen mit großen Lettern hinter die Ohren schreiben. Um der Kunst willen werden sie ja ihre läppischen Unarten nicht lassen. Aber die Rücksicht auf die eigene Wirkung könnte vielleicht manchen

erziehen, wenn man ihn nur erst bewogen hätte, es zu bedenken und zu versuchen.

Aus der Kritik der üblichen Spielweise und solchen Erfahrungen schließt Antoine, daß mit den alten Schauspielern nichts anzufangen ist, welche er der eingedrillten Verlogenheiten erst mühselig wieder entwöhnen müßte, und deren Gebärde von 1830 uns so fremd ist, wie jene romantische Phraseologie; wir drücken uns eben aus anderen Gefühlen anderer Nerven und anderer Sinne in anderen Worten und anderen Gesten aus.

Neue Schauspieler gilt es für die neue Kunst, fügsamer den Geboten einer neuen Spielweise, welche erst noch zu suchen ist, aber deren Spuren er gewahrt. Er gewahrt sie in der gewaltigsten Kraftleistung der modernen Bühne, welche zugleich ihre verwegendste Annäherung an den Naturalismus ist: in dem Hamlet Monnet-Sully's; er gewahrt sie an der Réjane, an Febvre, Dupuis und St. Germain, an Salvini. Wenn er sich um Deutsches bekümmerte, hätte er unsere gewaltigen Werber der theatralischen Moderne hinzuzufügen nicht versäumt, diese stolzen Versicherungen unserer husarenkühnsten Wünsche zur Eroberung auch der Bühne für die Wahrheit: die Hohenfels, Baumeister, Thimig und Emanuel Reicher.

Diese Erneuerung der Spielweise, in so lebendigen Zeichen angekündigt, ist nur die notwendige Folge der großen naturalistischen Revolution. Der Schauspieler wird dieselbe Wendung vom Gemachten zum Erlebten, von der glücklichen Idee zur sammeleifrigen Erfahrung, von der erlernten Pose zur empfundenen Wirklichkeit durchmachen müssen, welche der Dichter und der Maler und der Musiker durchgemacht haben. „Die neuen Werke, ganz nur Beobachtung und Studium, heischen neue Interpreten, ursprünglich

und wahr, imprégnés de réalité. Die „jugendlichen Liebhaber" beispielsweise werden aufhören, immerdar von der nämlichen Prägung zu sein; sie werden sich der Reihe nach gut, böse, dumm, geistreich, vornehm, gemein, stark, schwach, mutig und feig zeigen: sie werden lebendige Menschen sein, wechselnd und mannigfaltig. Die Schauspielkunst wird nicht mehr auf den natürlichen Gaben und körperlichen Vorzügen beruhen: sie wird von Wahrheit, Beobachtung und der unmittelbaren Belauschung der Natur leben." Die Virtuosen werden verdrängt, das System der „Sterne" überwunden, das Ensemble zum höchsten Gesetz ausgerufen. Die Mustertruppe wird aus dreißig Künstlern gebildet, von gleichen Anlagen, mittelmäßigen Talenten und einfachen Naturen, die sich jederzeit, selbst zum Schaden ihres Rufes, den Bedürfnissen des Ganzen fügen. Sie spielen jede Rolle, welche ihnen die Direktion zuweist, und jede Rolle in jedem Werke geht der Reihe nach von einem zum anderen. Die Namen der Schauspieler kommen niemals auf den Zettel, der bloß die Stunde der Eröffnung, den Titel des Stückes und den Namen des Autors trägt.

Dieses sind die wichtigsten von den Reformen, welche Antoine in seinem neuen Hause, nahe der Oper, verrichten will. Es wuseln ihm noch viele andere im Kopfe, der rastlos über dem Künftigen sinnt. Von manchem wird er freilich wohl wieder zurückkommen, in den Ernüchterungen der Praxis; wenn ihm aber nur ein Zehntel, ein bescheiden Zehntel bloß seiner stürmischen Wagnisse glückt, das wäre schon ein gewaltiges und fruchtbares Verdienst um die Erneuerung der Kunst.





Zur Entwickelung der modernen Schauspielkunst.

Das ist falsch, wenn von der Natürlichkeit und Wahrheitlichkeit der heutigen Schauspielkunst so viel geredet wird, als ob das ganz was Besonderes, Unerhörtes, Beispielloses, durchaus Neues und nie zuvor Dagewesenes wäre. Es hat „natürliche" Schauspieler zu allen Zeiten gegeben, deren Ehrgeiz auf die Erreichung der Wahrheit und Wirklichkeit gerichtet war, und realistisch in diesem Sinne, daß sie ein redlicher Spiegel des Lebens sei, ist die Schauspielerei von Anfang an immer gewesen. Nur wechseln Natürlichkeit und Wahrheit unabläßig, und unter immer gleichen Namen wird immer wieder was anderes gefordert.

Die Wahrheit der eigenen Natur suchte die klassische Zeit in den Künsten, sich selber, das Wesentliche des eigenen Selbst auszudrücken, in sich das Ewige und Notwendige von dem Zufälligen und Alltäglichen zu befreien und dieses ursprünglich Menschliche, an welches ein froher und stolzer Glaube war, diese reine Güte, welche im Einzelnen und im All immer dieselbe ist, zu sicheren Botschaften gestaltet hinauszuschicken, in welchen die anderen das eigene Selbst

wiederfinden und bekräftigen könnten — das war damals, weil es der letzte Drang jener Menschheit war, ihr Inbegriff des wahrhaft Wirklichen. Schöne Natur wurde vom Schauspieler verlangt: denn die Schönheit galt ihnen für natürlich und alle Natur, wo sie nur ohne Zwang und unverstellt sich selber geben könne, für schön. Der Schauspieler sollte über die anderen ragen: eine herrliche Kraft, eine besondere Fülle, eine seltene Ausgeglichenheit sollte an ihm sein, die sich in würdigen Symbolen verkündigen würden, an welchen die anderen sich erfreuen, erstarken und erwachsen könnten. Das ist der Sinn der Goetheschen Schauspielerei gewesen, die das Vornehme edler und geläuterter Naturen durch bedeutende Äußerungen übertragen sollte. Sie hat lange die Tradition beherrscht; aber heute ist nichts mehr übrig von ihr als jener „Geist des alten Burgtheaters“ — und der wird heute auch nur noch im Feuilleton der „Neuen Freien“ von Zeit zu Zeit einmal gesehen.

Aber die romantischen Epigonen karikierten die klassischen Ideale. Nur Einer für sich, ein Besonderer und Unvergleichlicher, etwas Unerhörtes wollte jeder sein. Das Anderssein wurde Mode: anders als das Herkommen, anders als Verstand, Möglichkeit und Sitte, einer für sich, ganz allein, seine besondere Welt. Das Gewöhnliche und das Gebräuchliche wurden als Entstellungen und Entartungen der Natur verhöhnt; nur im Fieberischen, Ungeheuerlichen und Ausbündigen war jetzt die Wahrheit. Die vagabondierenden Kraftgenies kamen auf und die gelassene und stille Freudigkeit der weimarischen Kunstübung wich vor dem wilden und wüsten Zigeunern der fremden Virtuosen. Die Meister fielen damals vom Himmel; alles Angelernte wurde verschmäht. Wallende Locken, rollende

Augen, eine Heerruferstimme in dem kühnen Gewölbe der mächtigen Brust, Gesetz und Brauch geflissentlich vergewaltigt, der Abgott der Weiber und einen jauchzenden Schwarm entlaufener Gymnasiasten hintendrein — der Typus ist international, aber er hat überall in der Provinz geendet. Es waren die nachträglichen Flegeljahre der Schauspielerei.

Dann kam der große Katzenjammer über die jäh ernüchterten Menschen, in allen Künsten, in jeder Wissenschaft und überhaupt in der ganzen Führung des Lebens, und sie besannen sich zu einem kalten, grauen Spießbürgertum, das den romantischen Vermessenheiten mißtraute und den stolzen Flügeln ins Unermeßliche entsagte. Lernen, lernen — wurde jetzt die Losung. Der geduldige und hartnäckige Fleiß verdrängte die „Genies“. Mit dem großen Wollen war nichts herausgekommen — jetzt verlegten sie sich auf das zuverlässigere Können, wenngleich es freilich unbequem zu erwerben und unscheinbar ist. Man prüfte seine Kräfte, man wollte sich versichern, was man wirklich vermochte, und das sollte durch behutsame, unnachgiebige Pflege erzogen, gesteigert und bereichert werden. Technische Meisterschaft im engen Bezirke, das wurde in allen Künsten das Ziel aller Künstler. Es wurde was Handwerkmäßiges und Nüchternes, aber doch damit auch Redlichkeit und Bravheit. Es ist aber bloß eine Erholung von den romantischen Ausschweifungen und Anmaßungen gewesen und zugleich eine Vorbereitung für neue Kühnheit und neuen Kampf.

In diesen drei Perioden hat sich die alte Schauspielweise entwickelt. Die idealste Erfüllung der ersten muß wohl Eckhof gewesen sein; das liebe alte Buch, in welchem Heinrich Anschütz sein Leben erzählt hat, ist ein prächtiges Dokument ihres Geistes. Die zweite hat viel Wahnsinn und Albernheit, aber sie hat auch die beiden gewaltigsten

Meister aller bisherigen Schauspielerei gezeugt: Ludwig Devrient und die Rachel. Von der dritten ist Friedrich Haase ein lehrreiches Exempel.

Aber nun wechselte wieder der Sinn der Menschen und wendete sich nach dem Äußeren. Es kam die Leidenschaft der nächsten Wirklichkeit, des unmittelbar Handgreiflichen. Seine Umgebung wollte jeder aufnehmen und wiedergeben, schlicht, ohne Rast und ohne Zuthat, wie sie sich dem ersten Blicke täglich bot. Da wollte auch der Schauspieler photographieren.

Das ist das Charakteristische der neuen Schauspielerei in ihrer ersten Erscheinung, wie sie sich zuerst in Frankreich an den Komödien des Augier, Dumas und Sardou entwickelt hat. Diese „realistischen" Schauspieler photographieren. Sie sammeln alle Züge, welche der Dichter gewährt, halten sie nebeneinander nnd gruppierten sie in einen verständigen Zusammenhang, bis sich ein überzeugendes Bild daraus zusammensetzt, in dem eines an dem anderen hängt, eines aus dem anderen folgt und eines das andere zwingt. Diesen Körper nehmen sie dann an. Mit ihm kommen sie, und sie bleiben in ihm. Die Entwickelung und Entfaltung der Dichtung ist ihnen nur eine Veränderung des Lichtes, welche bald diesen, bald jenen Zug, aber die alle von Anfang da sind, besonders erhellt. Es bleibt immer die gleiche, starre, unabänderliche Gestalt, an welcher nichts mehr geschieht und die vom ersten Worte an fertig ist, ohne daß ein späteres Schicksal etwas an ihr erneuern könnte. Es ist das Verfahren der Zolaschen Psychologie oder wenn man will: der Courbetschen Charakteristik ins Theatralische übertragen.

Die erfinderische Habsucht des unersättlichen Realismus rastete nicht lange. An den ersten Eindrücken genügte man

sich nicht mehr; den einzelnen Moment zu erfassen, festzuhalten und wiederzugeben reichte nicht aus. Diese Augenblicksaufnahmen, noch so scharf und noch so treu, wurden nimmermehr die ganze Wahrheit, welche vielmehr hinter den jeweiligen Erscheinungen der Dinge und gerade in ihrer Flucht, in ihrem Wechsel sein müßte. Man nahm ein neues Verhältnis zur Umgebung: man glaubte die Dinge nicht mehr ein für alle Mal fertig, mit im Voraus bestimmten Eigenschaften, die nur nicht gleich alle sich zeigen und erst aus dem Schlafe gezogen werden müssen, sondern man sah ihre ursprüngliche Anlage und ihre erste Bestimmung bald gekräftigt, bald vergewaltigt, einmal vorwärts gestoßen, dann wieder nach der Seite verbogen, jetzt bereichert, jetzt verarmt unter den Schicksalen, in welche sie gestellt sind, und sah sie von Tag zu Tag wachsend und gewechselt, niemals dieselben. Und diese Widersprüche gerade, das Umschlagen ins Unvermutete, welches wider die erste Richtung von fremden Kräften plötzlich geschieht, die Bewegung aus dem Zusammenhang des einen mit dem anderen, wie sie so wunderlich, die unverträglichen, beisammen an derselben Kette liegen — das wurde in dieser letzten Phase das Interesse der Künste. Das Licht zerlegten die Maler und zeigten an den Farben, wie keine jemals sie selber allein, sondern mit vielen Widersprüchen geladen ist, die sie leicht zersprengen, aufheben und völlig verkehren können. Das Geheime und Unfaßliche suchten die Dichter, wie nahe das Gute neben dem Bösen liegt, mit ihm dasselbe ist und erst von fremden Richtigkeiten entschieden wird und wie was dem folgenden Urteile als der geschlossene Zusammenhang eines fertigen und notwendigen Charakters erscheint, von einer unendlichen Reihe winziger Zufälle allmählich gefügt worden ist. Die Auflösung der Melodie vollbrachten die

Musiker, wie sie sich immer wieder verliert, aber gerade wenn sie ganz entäußert und an das Fremde verloren ist, immer am Ende sich wiederfindet, sich selbst in dem anderen. Die Schauspielerei konnte dahinter nicht zögern.

Die maskenstarren Typen des älteren Realismus vertrugen sich damit nicht länger. Das Wachsen und das Werden, die Bewegung und den Wechsel darzustellen, aus dem Unscheinbaren und Unmerklichen gerade, welches erst wirkungslos erscheint, das Große und Entscheidende zu entwickeln und plötzliche Überraschungen, auf die keiner gefaßt sein konnte, als etwas Notwendiges und Unvermeidliches vorzubereiten, daß man es dennoch ohne Verwunderung und wie ein Selbstverständliches hinnimmt — einen neuen Realismus (wenn man das nichtssagende Wort schon einmal will) verlangen so neue Pflichten. Menschliche Wirklichkeit, aber nicht, wie sie in irgend einem gegebenen Moment etwa erscheinen mag, nicht, wie sich aus ihren Handlungen und Schicksalen nachher die rückwärts schauende Betrachtung ihren Charakter gruppiert, sondern eben ihre langsame Formung und Zubereitung aus den Verhältnissen und Zuständen, ihren ganzen Prozeß in allen Stadien, alles Schwanken, Überwinden, Unterliegen — das muß er verrichten.

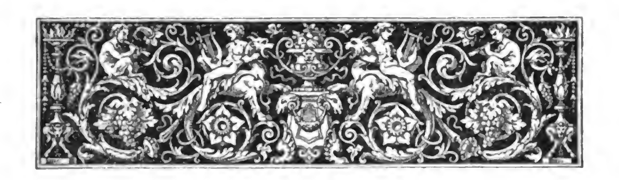
Das ist für die Schauspielerei die Aufgabe von heute und morgen. Es sind überall schon mancherlei Zeichen, daß in dem Geschmacke der Zeit mächtige Begierden nach ihr sich regen. Aber ich weiß in ganz Europa vorläufig doch eigentlich nur drei, die die neue Kunst schon besitzen: die Bernhard, die Réjane und Emanuel Reicher.

Wenn Reicher auf die Bühne kommt, so geschieht das nicht gleich mit dem offenen Steckbrief des ganzen Charakters. Er spielt nicht in der ersten Szene schon den letzten

Akt. Er schminkt sich nicht alles vergangene und künftige Schicksal auf die Wangen seines Helden. Er weiß das große Geheimnis, das alle moderne Psychologie und besonders alle Psychologie der Modernen ausmacht: die Vielheit des Ichs, daß jeder in jeder Stimmung und für jede Stimmung sein besonderes Ich hat und daß keiner zwei verschiedene Stimmungen hindurch derselbe ist. So, während die anderen immer von vorneherein ein nachträgliches Resumé des Charakters spielen, spielt er eben den Prozeß selbst des Charakters, in der ganzen Fülle langsamer Folgen und unvermuteter Reihen. Er ist der Ribot der Schauspielkunst.

Maximilian Harden hat das neulich an seinem Johannes bemerkt. Mir ist es an seinem Willy Janikow am deutlichsten geworden: wie er diesen durchaus modernen, nervösen, sensitiven, wandelhaften und gegen die Eindrücke wehrlosen Künstler, der sich immer wieder an jede äußere Begegnung verliert, vierfach zerlegte, wie er den „Willy der großen Welt“ und die besondere Spielart des „Willy mit Adah allein“ von dem „Willy des Elternhauses“ und dem durch Riemann wieder erweckten „Siegfried-Willy“ schied, während es durch eine unsichtbare, aber empfindliche Verbindung doch jedesmal wieder derselbe wurde, und wie er aus diesen vielen angenommenen und von der jeweiligen Umwelt auferlegten sieghaft am Ende die ursprüngliche Anlage und den eigentlichen Grund seiner unverderbten Natur befreite — das war wohl ein beispielloses, unvergleichliches Wunder. Das hat aus dem bedrückenden und quälenden Berliner Zuhälterdrama, das peinigte und verdroß, in Stettin die wirksamste und tiefste Tragödie gemacht, welche die neue deutsche Litteratur besitzt.





Gente nueva.

Man müßte einmal ein Buch schreiben: über den Zusammenhang zwischen Castilien und Lerchenfeld. Die Ähnlichkeit ist erstaunlich. Ich kann an den Manzanares nicht denken, ohne daß ich sofort an die Wien denken muß, und so oft mir was „spezifisch Spanisches“ auffiel, fiel mir daneben gewiß gleich immer was „spezifisch Österreichisches“ ein. Die Analogien sind unerschöpflich. Und es ist ein einziger Unterschied: Daß das Café Griensteidl und das Café Scheidl dort del Siglo und Fornos heißen.

Das Café ist nämlich auch dort die Hauptsache, die eigentliche Heimstätte des geistigen Lebens und die Centrale der zeitgenössischen Kultur. Es ist eine hoch seriöse Angelegenheit von eminent nationaler Bedeutung. Es entscheidet die geistigen Schicksale des Landes, richtet die Vergangenheit und bereitet eine bessere Zukunft vor. Die leichtfertigen Franzosen werden gering geschätzt, welche da bloß Unsinn, Liebe und Humor betreiben, ohne daß jemals vom Ernste des Lebens die Rede ist. Bei den Spaniern ist im Café wie bei den Wienern immer nur vom Ernste die Rede. Zu Madrid hörte ich einmal in einem einzigen Café an

drei verschiedenen Tischen die Republik ausrufen. Zu Wien hörte ich neulich in einem einzigen Café gleich drei freie Bühnen auf einmal begründen. Das giebt einen Begriff von dem thätlichen Temperamente und der rastlosen Energie dieser beiden Nationen und ich bewundere bloß die Königin und die alte Litteratur, wie sie sich dabei trotzdem so sorglos wohl befinden können.

Die Cafés, rund um die Puerta del Sol herum und in der Calle Mayor, sind die eigentlichen Nationalwerkstätten des Geistes. Sie sind die Kanzeln der Volkstribünen, die Ateliers der Maler, die Musenhaine der jungen Dichter. Man kann zwar nicht gerade sagen, daß hier irgend was geschieht; aber wenigstens wird gründlich und mit Umsicht festgestellt, was geschehen sollte.

Wer die spanische Litteratur nur aus den Buchläden kennt, der gewinnt ganz falsche Ideen. Er ehrt wohl mit Liebe und Bewunderung ihre stolze und üppige Vergangenheit. Aber in der Gegenwart, wie es einmal über Zorilla hinaus geht, wird ihm schon bange: Echegaray hat doch eigentlich, wenn man ihn an seinen Mustern prüft, nicht einen einzigen neuen, eigenen Ton, nichts als vom Aufwärmen brenzliche Romantik; und der Süßwasser-Realismus des Pérez Galdós, nicht französisch und nicht spanisch, nicht alt und nicht neu; die angenehme, etwas schwatzhafte Erzählergrazie à la Feuillet des Alarcon; freilich, Pereda ist von der Elite des Geistes, aber ein esprit à l'écart, mit Fleiß Einsiedler und Sonderling, weit weg von der Heerstraße des schlichten Geschmackes, der ihn nie verstehen und ihn nie lieben wird; und so bleibt, am Ende der rasch gezogenen Rechnung, als der einzige große, makellose, über alle wirksame Künstler, der ebenso die scheuen Instinkte der einfältigen Laien wie die verirrten Gelüste der litterarischen

Feinschmecker zur Verehrung unterjocht, immer nur die Emilia Pardo Bazán; das ist ein rühmliches Gewicht, aber es ist, wenn der Wetteifer über die Pyrenäen schaut, eine traurige Zahl. Und Zukunft nun erst gar, winkende Versprechungen und tröstliche Hoffnungen neuer Künstlerschaft, kann er überhaupt gar keine gewahren. Nein, dazu muß man, es hilft einmal nichts, dazu muß man ins Café, oft und lang, mit Fleiß und Ausdauer — es gehört ein wahrhaft Balzac'scher Magen dazu.

Das Café ist das Laboratorium, in dem die spanische Zukunft gebraut wird. Das hat mehrere Gründe. Erstens ist es überhaupt eine Eigentümlichkeit der Spanier, sich überall heimischer zu fühlen als daheim und wenn man ihr „home“, ihr häusliches Leben mit Kind und Kegel kennen lernen will, dann muß man sie auf dem Prado oder auf der Florida, im Theater oder bei den corridas de toros und wenn einer schon um jeden Preis ins Haus selber will, höchstens allenfalls auf dem Balkon oder im Hofe besuchen. Zweitens ist es ein Merkmal der spanischen Moderne, ihrer Litteratur von morgen, daß sie ganz in den Händen der Bohème ist, welche schon deswegen das Café vorzieht, weil sie daheim weder Tinte noch Feder hat. In Frankreich sind die jungen Revolutionäre der Kunst, Dekadents und Symbolisten, welche spröde dem landläufigen Geschmacke den Gehorsam verweigern und in einsamem Stolze neuen, oft wunderlichen Idealen dienen, auch nicht immer gerade Millionäre; aber sie gewinnen aus der Journalistik, an den vielen Theatern oder als Sekretäre glücklicherer Kollegen, die schon „angekommen“ sind, auslänglichen Verdienst. In Spanien hat der alte Juan Valera, von der königlichen Akademie, einer der Berühmtesten von den Berühmten, einmal erzählt, er könne aus seinem litterarischen Gewerbe nicht einmal die Toiletten seiner Frau bestreiten — und nun gar erst die

Jungen, deren Namen noch nicht klingen, die den Ruhm erst suchen, die leben nun erst recht wie die Lilien auf dem Felde.

Ich habe mich in der madrilenischen Bohème viel herumgetrieben, auf der Suche nach der litterarischen Physiognomie von morgen. Die offizielle Litteratur — immer die geniale Pardo Bazàn ausgenommen, welche eine Welt für sich darstellt — schaut nach der Vergangenheit oder sie schaut nach dem Auslande, und aus ferner Überlieferung oder von fremden Mustern holt sie ihren Glanz. Keime einer nationalen und modernen Zukunft habe ich nur in der Bohème gefunden.

Ich habe sie genau untersucht. Die wenigen ihrer Werke, welche wirklich niedergeschrieben und sogar gedruckt sind, habe ich durchgesehen. Die vielen anderen habe ich mir erzählen lassen. Einige, deren Namen allgemach anfangen, Kurs zu bekommen, werden wohl in die Litteraturgeschichte eindringen; und wenn sie verschellen, dann wird wenigstens das Charakteristische an ihnen, das Neue und Besondere, welches sie darstellen, von anderen wieder aufgenommen und auf die Nachwelt gebracht werden. Von diesen, welche eine Gewähr bieten, daß die Spuren ihrer Weise nicht verloren gehen, will ich erzählen.

Mit Luis París muß man beginnen, weil er der Feldherr der jungen Manöver ist: um ihn scharen sich die neuen Kräfte, er giebt ihnen die Losungen, er leitet die Angriffe auf die alten Vorurteile. Es werden aber ein paar Worte genug sein, weil er bloß ein anweisender Kritiker ist, kein selbst schaffender Künstler. Doch giebt er von einem verbreiteten Typus ein anschauliches Beispiel.

Er hat in seiner Gente nueva*) die Biographie des

*) „Neue Leute.“ Madrid. Imprenta Popular.

jungen Spaniens geschrieben. Alle die neuen Berühmtheiten sind da versammelt und von jedem ist erzählt, was ihn von den anderen unterscheidet, wie das Geschick ihn geformt hat und was er eigentlich will. Aber immer wird auch gleich hinzugefügt, was er soll, was von ihm erwartet wird, welche Pflicht er nicht versäumen darf.

Mit jenen genügsamen Kritikern nämlich, die bloß konstatieren wollen, hat Paris nichts gemein: er will vor allem reformieren. Es genügt ihm nicht, zu erfahren, wie die Künstler sind und warum sie so sind; sondern die Hauptsache ist ihm, sie zu überzeugen, wie sie sein sollen — nach den Grundsätzen seines Programmes und nach den Bedürfnissen des Vaterlandes, was auf das gleiche hinausläuft. Er will mit ihnen die litterarische Revolution. Er will den Umsturz der hergebrachten Litteratur. Er will die Begründung der spanischen Moderne. Darum thut er so wild und kriegerisch, daß einem ganz angst und bange wird vor diesen säbelrasselnden Gebärden und seinem sturmkündenden Blicke.

Es ist aber nicht so gefährlich. Wenn man nur darauf hört, wie er es ausdrückt, muß man ihn freilich für einen fanatischen Wüterich halten. Aber wie man nur zusieht was er denn eigentlich ausdrückt, dann möchte man ihn eher für einen behaglichen Philister halten: es sind ganz bescheidene, friedlich gesittete Dinge.

Er möchte das Romantische, das Phantastische, das Rhetorische ausrotten — das mag er nicht leiden. Und er möchte dafür recht viel ruhige und überlegte Verständlichkeit, recht viel mühsame und redliche Bildung, recht viel strenge, schwierige und gediegene Wissenschaftlichkeit. Was er in der spanischen Kultur von heute vorfindet, das verwirft er und alles das gerade, was ihr fehlt, das fordert er heftig — das ist sein ganzes Programm. So stellt er genau die

nämliche Stimmung dar, welche in Frankreich dem jungen Augier zu den ersten Triumphen verholfen und sich bei uns Gustav Freytag zum Lieblingsdichter genommen hat — und so eine ehrbar rationalistische Litteratur, eine nüchterne und nützliche Kunst des bon sens, zwischen diesen beiden etwa und allenfalls bisweilen noch bis an Daudet heran und auf die neueste Wissenschaft modernisiert, das wäre sein Wunsch. Nur glaubt er es seiner Bildung schuldig zu sein, ihn immer in den letzten Pariser Schlagworten zu formulieren.

Es ist die rationalistische Reaktion gegen die Ausschweifungen der romantischen Phantastik; nur wird sie äußerlich mit allem rhetorischen Pathos und dem ganzen unduldsamen Fanatismus der Romantik geführt; und auch das verwirrt uns, daß sie ihre für uns schon wieder ein bischen altmodische Weise immer auf die neueste Fasson der letzten französischen Post bringt.

* * *

Alejandro Sawa ist der Poet; der Poet schlechtweg, wie ihn im Mai die jungen Mädchen träumen, an welchem alles nur Adel, Leidenschaft und Anmut atmet. Herrlicheren Menschen sah ich nie; ich habe sonst immer gedacht, es könnte bloß auf dem Theater solche Schönheit geben. So mag der junge Gautier gewesen sein, in der berühmten Schlacht um Hernani, damals als er die rote Weste trug.

Er hat was vom Troubadour und er hat was vom Zigeuner, aber von einem Troubadour, wie ihn Viktor Hugo, von einem Zigeuner, wie ihn Byron sänge; und darüber ist, in zwei breiten Streifen von den Mundwinkeln abwärts, die das Kinn verschatten, ein unsäglicher Schmerz ausgebreitet, in Hamletischen Furchen, die was Fremdes in diese reine Bildung tragen. Er ist von griechischen Ahnen, aus Granada

gebürtig, wo die Gärten immer blühen. Die andalusische Sonne glüht noch immer in seinen braunen Wangen und sein schwüler Blick, der unstät sucht, irre hinaus nach einem Entfernten, das er verstünde, weit weg von dem Unfaßlichen ringsum, kann das Heimweh nimmermehr verwinden, nach den hellen Paradiesen der schwarzen Gitanen.

Er ist der geborene Romantiker, ein sternendurstiger Schwarmgeist, ein erdenfernes, traumverlorenes, durchaus lyrisches Temperament, das im gemeinen Leben sich verwaist und ratlos fühlt. Der Vers wäre seine natürliche Sprache und nur im romanesk Idealen ist er heimisch: was wir Wirklichkeit heißen, empfindet er als einen niederträchtigen und höhnischen Betrug von wüsten Fratzen und vergrinstem Höllenspuk, an den er nimmermehr glauben wird, nimmermehr. In heiligen Hainen von Böcklinischer Weihe — da fände er seine Wahrheit, da wäre er der rechte Bürger.

Er müßte auf einem Thron geboren sein oder zwischen Millionen, um sich der Welt zu entrücken, hinter lichten, lieblichen Gespinsten ihre Gemeinheit zu verschleiern und aus der eigenen Sehnsucht das Schöne in maßlosen Wundern zu gestalten, einsam träumend. Aber das höhnische und boshafte Schicksal, welches schrille Widersprüche liebt, schleuderte ihn in Elend, Not und Schmutz, gerade in die ärgste Verworfenheit des Lebens, wo es ganz ohne Erbarmen und hoffnungslos ist. Er hat viel gelitten und der Hunger war der treueste Genosse seiner Jugend; der hing ihm folgsam an und wollte ihn nicht verlassen.

Es ist kein Wunder, wenn er seltsam wurde. Man muß nur die Elemente seiner Natur, das feindliche Schicksal und die anderen Gebote der Zeit vergleichen. Das konnte keine ruhige und reine Wirkung geben. Ein romantischer Grund war ihm angeboren, von den Ahnen herab, unver-

treiblich und aus der Staffage um seine erste Kindheit noch bekräftigt. Der konnte einen seligen Träumer aus ihm machen, wenn er sich der Welt enthielt; aber er mußte, wie er sich mit der gemeinen Deutlichkeit der Dinge berührte, unvermeidlich gleich in Byronismus ausschlagen, in Welthaß, Weltverachtung und Weltekel. Die äußere Welt konnte ihm nicht halten, was seine innere versprach; aber von der äußeren gerade mußte er es verlangen und in der äußeren gerade mußte er es suchen, mit unnachgiebiger Leidenschaft und Hast; das kam von dem jungen Realismus draußen über ihn, daß seiner alten Romantik drin dieser irre, selbstmörderische Drang versetzt wurde, und seine weiche Empfindsamkeit konnte sich der heftigen Triebe nicht erwehren, die rings wuchsen, schwollen und seine Nerven belagerten.

Seine Romantik konnte keine von den einsamen, selbstherrlichen und weltblinden sein, welche sich genügen, und weil sie kein Fremdes brauchen, das Fremde überhaupt gar nicht gewahren. Das verweigerte die Zeit. Sie mußte Byronismus werden, der die Welt nicht entbehren will, aber von ihr leidet und gegen sie rast, weil sie anders ist, nicht nach seiner Vorschrift und nicht von seinen Gnaden. Aber nicht der überlieferte Byronismus mit dem hoffärtigen Gefühl und der junkerlichen Gebärde — das verweigerte sein Schicksal. Sondern ein neuer Byronismus mit zwei besonderen Momenten: ein proletarischer Byronismus, aus Despotenwahn in Sklavenzorn übersetzt, der aus dem Hunger seine eigene Note holt; und ein epigonischer Byronismus, der diese heimliche Angst nicht los wird, sich hinter dem allgemeinen Geschmacke zu verspäten, der sich in die naturalistische Formel zwängt, weil er keine andere mehr lebendig und seine natürliche Weise längst abgethan findet, der sich gewaltsam nach der neuesten Fasson den Geist verstellt, daß er nur ja nicht aus der Mode sei.

Ein Zwist, der keinem nachgeborenen Romantiker erspart bleibt. Es braucht gar nicht, wie man gern meint, aus listiger Eitelkeit zu sein, um der äußeren Wirkung willen, daß er von seiner eigentlichen Natur weg dem herrschenden Geschmacke nachläuft. An vielen geschieht es im besten Glauben. Es fällt ihnen nicht ein, wie Argwohn leicht verleumdet, den Erfolg zu berechnen und den Launen des Haufens diensteifrig schön zu thun, um Ruhm und Reichtum zu verdienen; sondern sie tragen die nämlichen Launen in sich selbst und sie selber, wie widerspenstig sich ihr Hochmut sträube, sind auch „Haufe“. Sie haben gut Romantiker sein: sie sind doch auch Kinder der Zeit, tausendfach verkettet mit ihrem Geiste und seinen Trieben willenlos unterthan — sie haben gut, Künstler von gestern sein oder Künstler von morgen: daneben enthalten sie in sich selber doch immer Laien von heute.

Dem entkommt keiner so einfach. Sawa vollends mußte wehrlos verfallen, weil sein durchaus romantisches Temperament mit durchaus modernen Nerven bespannt ist — in seiner Natur geben sich schon einmal alle erdenklichen Widersprüche Stelldichein, welche nur überhaupt aufgetrieben werden können. Die alten Romantiker hatten stachelige, wehrhafte, zurückweisende Nerven, welche die friedlichen Träume vor den Einbrüchen der Welt bewachten; es brachte sie nicht so leicht was aus der Ruhe, in Schreck und Aufruhr, und das mußte schon eine besonders wirksame Gewalt sein, der es gelang, durch ihren Panzer einzudringen. Er hat jene krankhaft sensitiven Nerven der Modernen, welche uns heute zu solchen Virtuosen der Sensation machen: Nerven kitzlichster Empfindsamkeit, von fieberischer Horcherleidenschaft gespannt und immer gleich in schrillen Alarmen, wenn draußen nur das Leiseste vorüberhuscht. Davon ist an seiner

Romantik drin ohne Rast ein wildes Sturmläuten des Unromantischen draußen, daß ihr ganz bange und verzagt wird, vor so viel herrischen Begierden . . .

Das giebt denn zuletzt, alles zusammen, wie es sich bekriegt und doch am Ende vertragen muß, einen etwas sonderbaren Naturalismus, weit weg von der gemeinen Vorstellung und wider alle gebräuchlichen Beispiele; die französischen Muster hätten Mühe, sich darin zu erkennen, und würden sich wundern. Ja, er nimmt von ihnen, weil sie einmal Mode sind, manche methodische Hilfe des Ausdruckes, die technischen Neuerungen, den äußeren Apparat; aber sie werden in den Dienst einer frenetischen Phantastik gethan, welche auf das Natürliche, Gewöhnliche, Alltagsmenschliche nicht eingestellt werden kann, welche, um es sich anzueignen, jedes erst ins Gigantische und Rasende vergrößern, vergröbern und verzerren muß, welche an alles ihre ungeheuerlichen Proportionen legt. Sie mag sich in das irdische Maß nicht finden und nicht die Welt, sondern ihr Entsetzen, von dem sie sich nimmermehr erholt, ihren Haß, den sie nimmermehr verwindet, ihre Rache, die sie nimmermehr sättigt — immer nur diese schnaubende und nach Gräueln lechzende Feindschaft gegen die Welt drückt sie aus, in schaurigen, blutrünstigen Symbolen. Nur aus Überreizung schafft sie nur Übertreibung. „Nadie hay allí que sea normal“, hat París vom Crimen legal gesagt, ihrer kühnsten, trotzigsten und wirksamsten Schöpfung; und man könnte es unter alle Werke schreiben, die Alejandro Sawa bisher vollbracht hat, als letztes Urteil, das seine ganze Art enthält: „Normales kommt darin nicht vor!“

Übrigens echt spanisch, von altersher, diese Weise, das Ideal an der Welt zu rächen, welche es schändet und entehrt, indem man die Welt am Ideal darstellt, neben das

Ideal gehalten, mit dem Ideal verglichen und vom Ideal geprüft. Man denke nur an Ribera und Goya. Die haben auch die análisis de la deshonra humana („Die Analyse der menschlichen Schande") — wie López Bago sagt — gemalt, mit dem gleichen puritanischen Zorn und mit dem gleichen ideologischen Heimweh.

Vor dem Crimen legal hatte Sawa „la mujer de todo el mundo" („Die Frau von aller Welt") geschrieben; die wußte noch nichts von den naturalistischen Alluren. Nachher schrieb er die Declaración de un vencido („Die Erklärung eines Besiegten"), welche in den bekräftigten Naturalismus der Form und den unverwindlichen Lyrismus des Grundes eine grausame und schauerliche Psychologie mengte, aufwühlerisch durch die Eiterblasen, in welchen die letzten Wurzeln der Gefühle ausschwären. Sein letztes, „la noche" („Die Nacht"), hat keine neue Note verraten.

* * *

Jetzt habe ich noch von Silverio Lanza zu erzählen. Dann sind alle bisher deutlich erkennbaren Möglichkeiten beisammen, wie sich die Denkweise der nächsten Generation wohl entwickeln könnte. Das sind die drei Modelle, zwischen welchen sie zu wählen hat; sonst weiß ich keines.

Ich hatte von Silverio Lanza noch keine Zeile gelesen, kaum einmal seinen Namen recht gehört. Da sah ich ihn. Und nun war's um mich geschehen: ich kam nicht mehr los und konnte mich von der würdevollen, gespreizt ehrbaren Spitzbübischkeit dieser scheinheiligen, respektswidrigen und ruchlos verschmitzten Maske nicht mehr trennen.

Es war im Ateneo Científico, Literario y Artistico. Das ist der etwas langwierige und hochtrabende Titel für ein sehr kurzweiliges und gemütliches Ding, das wir bei uns nicht kennen, in Österreich so wenig als in Deutsch-

land; es thäte uns aber ganz gut, es nachzumachen. Es ist der Verein aller Madrider, die „etwas sind", ganz gleich, welcher Herkunft, welchen Berufes, welcher Meinungen. Man muß nur einen „Namen" haben; woher man ihn hat, durch Reichtum, Kunst oder Wissenschaft erworben, wird nicht gefragt. Da vertragen sich Carlisten mit Republikanern, Börse und Sozialismus schütteln sich die Hände und es sollen schon Maler und Kunstrezensenten zusammen gesehen worden sein. Das giebt ihnen zwei große Vorteile. Erstens brauchen sie sich nicht abends auch noch mit Gesinnungs- und Berufsgenossen zu langweilen, die ihnen und denen sie doch nichts mehr sagen können, sondern jeder mag sich in redelustiger Fehde mit seinen Widerparten messen, daß die Funken stieben; mancher oratorische Ruhm ward hier geboren. Zweitens geraten sie aus den täglichen Verkehren bisweilen doch auf den Verdacht, daß einer deswegen vielleicht nicht notwendig silberne Löffel gestohlen haben muß, wenn er einer anderen Überzeugung, einem anderen Geschmacke folgt. Wirklich, es thäte uns ganz gut, es nachzumachen.

Da war es. Der kleine Echegaray, Minister, Dramatiker und Mathematiker in einer Person, trug über den Eiffel-Turm vor, behend wie ein Eichhörnchen mit schüssigen Gebärden auf dem Katheder hin und her, Ziffern und Hyperbeln, Grundrisse und Preisgesänge, Technik und Rhetorik durcheinander sprudelnd, krebsrot in der fuchtelnden Bemühung vor Begeisterung, Eifer und Freude an sich selber. Es gab eine ansehnliche Versammlung. Das Bild ist unvergeßlich. Aus den bunten Logen oben knisterten hinter neidisch gewährenden Fächern, die von den blitzenden Spielen nicht ließen, zwischen langen, samtgefransten Wimpern durch, die üppigen und winkenden Blicke der

schönsten Madrilenen, in steilen Bögen jäh herab wie eilig ausgeworfene Angeln. Unten, in dem amphitheatralischen Parterre, drängten sich die stolzesten Würden des kastilischen Ruhmes, mit den verwegenen, bleichen, düsteren Profilen dieser Rasse, mit dem kaiserlichen Pathos ihrer Haltung, mit der bauschigen und pompösen Anmut jeder Gebärde; es leuchteten die roten Ausschläge der Mäntel; kein Maler konnte die Gruppen wirksamer stellen. Wenn ein Zünder der Rede einschlug, ein glücklicher Vergleich oder eine witzige Anspielung, wie es da über die lauschenden Mienen raschelte, Behagen und Freude und Übermut entband und gemurmelte Antworten versammelte, während die Gruppen sich aufrollten, entfalteten, auseinander bogen, vermischten und vertauschten, um hoch oben zuletzt auf gnädig gekräuselten Lippen, aus welchen die winzigen Reiskörner schimmerten, den süßesten Lohn lächelnder Huld zu erhaschen — es wurden oft unsagbar liebliche Momente.

Und da sah ich Silverio Lanza. Er saß ganz still, weit hinten in einer schattigen Ecke, mit Fleiß abseits, den Kopf ein wenig vornüber gebeugt. Er hielt die Hände über dem spitzen Bäuchlein gefaltet und man merkte, daß er recht viel andächtige und ehrfürchtige Lernbegierde zeigen wollte. Er drückte sich bescheiden in den tiefen Sitz zurück und rührte sich gar nicht und gab ängstlich acht, alles Auffällige zu vermeiden. Nur aus den winzigen Äuglein, wie er sie auch zusammenkneifen mochte, zwinkerte und wetterleuchtete es so seltsam.

Ich mußte über den Menschen lachen und er intriguierte mich. Das war die erste Wirkung. Es reizte mich, ihre Ursache zu suchen. Offenbar, der Geselle hatte was Besonderes, Fremdes an sich. Er glich den anderen nicht, welchen allen dieselbe Rasse deutlich ins Gesicht gestempelt

war. Er war einer für sich. Er hatte was Unspanisches. Es konnte ein Ausländer sein. Franzose, Deutscher? Es wollte mir nicht stimmen. Ja, es war, mit den behäbig ausgebreiteten Wangen, die freundlich glänzten, und der feisten, knolligen Gurkennase, was Schwäbisches in dem Gesicht, gut süddeutsche Philisterweise. Aber die obere Partie wieder, von den Backen aufwärts, mit der rapiden Beweglichkeit des behenden und wetterwendischen Ausdrucks um die Augen und den flirrenden und huschenden Tänzen von Buckeln und Falten und Schatten über die Stirne — das deutete eher den Gaulois. Diese Verwandlungsstirne war wie eine weite Bühne, auf welcher die Ereignisse rund herum flugs nachgespielt wurden, aber immer gleich in tolle Parodieen umgesetzt. Man konnte auf ihr, was im Saale geschah, den Eindruck der Rede und die Stimmung der Hörer gewahren, aber sie erzählte es in Oberländerschen Karrikaturen. Darum mußte man lachen: der Mann hatte nichts Lächerliches, aber es verriet sich, daß in diesen struppigen Brauen ein Nest von Witz und Bosheit war, das aufzustöbern lustig sein müßte.

Ich erkundigte mich nach ihm. „Der? Silverio Lanza ..... oder wenn Sie seinen bürgerlichen Namen wollen: Juan Bautista Amorós. Sehr begabt und noch mehr verrückt, hoffnungslos — so recht nach Ihrem Geschmacke. Den dürfen Sie sich nicht entgehen lassen.“ Das hätte man mir nicht erst zu sagen brauchen.

Wir wurden vorgestellt. Er hielt mich für einen Franzosen und beeilte sich, mir allerhand Artiges über mein Vaterland zu sagen: wäre ich Franzose, ich hätte ihn prügeln müssen. Als ich ihn aufklärte und berichtigte, bemühte er sich, die Österreicher und Deutschen zu rühmen: niemals ward meine Gelassenheit auf eine härtere Probe

gestellt und die Regung alter kouleurstudentischer Gewohnheit bändigte ich schwer. Ich voltigierte auf ein spanisches Thema hinüber, zur Revanche; kein gutes Haar wollte ich an seinen Landsleuten lassen. Er war redlich entschlossen, sie nach Kräften zu verteidigen, aber die Apologie verwandelte sich ihm unter der Hand in die böswilligste und bissigste Karrikatur. Ich sah es nun wohl, daß er nicht anders konnte, wie er sich auch plagen mochte: was immer er berührte, es schlug ihm alles gleich in Bosheit und Satire aus.

Wir sahen uns fleißig. Im Ateneo, welches die schönste und reichste moderne Bibliothek Spaniens hat, begegneten wir uns oft. Manche halbe Nacht verplanderten wir zusammen. Er hatte immer vortreffliche Zigarretten. Es war behaglich, seine Seele zu sondieren.

Ich nahm seine Bücher vor. Sie sind ganz wie seine Miene, wie seine Rede, wie seine tägliche Weise. Nur kommt man ihnen noch schneller dahinter, daß der Grund seiner burlesken Bizarrerie, wie man nur unter die Fläche taucht, überall eine unsägliche Traurigkeit und daß er ein Spaßmacher aus Melancholie ist. Es ist der letzte Grad, über welchen er nicht hinaus kann, wenn dem Pessimismus selbst der Pessimismus nicht mehr dafür steht, weil er ja auch nichts hilft, und wenn der Ekel nicht einmal mehr sich selber ernst nimmt, weil dabei ja auch nichts herauskommt. Der Ibsensche ist daneben nur verkappter Optimismus, weil er immer noch hofft und immer noch wünscht und immer noch an die künftige Besserung glaubt — wozu sonst erst die lange Mühe der vielen lauten Entrüstung? Aber diesem ist schon überhaupt alles „zu dumm“, die Klage und der Zorn auch, weil sie ja doch nichts nützen und keinen Sinn haben, wehrlos gegen die unabänderliche Niedertracht; und ohne

auf den Wahnwitz des Lebens, aller Menschheit, der ganzen Welt zu achten, der einmal in der Natur ist, amüsiert er sich mit seinem äußeren Grimassen, die manche Heiterkeit gewähren, sobald es einer nur über sich bringt, ihre Ursachen zu vergessen. Galgenhumor kann man nicht sagen. Galgen-Blague müßte man es nennen.

Leopardi in den Boulevardier-Typus übersetzt — Buddhismus in einer five o' clock absynthe Ausgabe — ein Vorhang von burlesker, bizarrer, snobbistischer Geistreichelei über einen ratlosen, hoffnungslosen, wunschlosen Überdruß ausgebreitet. Das sind seine zwei Noten. Diese beiden Stimmungen — sonst enthält seine Weise nichts. Von ihnen geht sie aus, um sie auszudrücken; auf sie geht sie los, um sie einzudrücken, dem Leser zu suggerieren. Ihnen dient mit aller Kraft, wie viel sie nur vermag, seine Natur, welche selbst niemals erscheint. Man erfährt nur immer diese beiden Strömungen; dahinter wittert man ein seltsames, wunderliches Wesen, aber es bleibt mit Fleiß verschleiert.

Seine Sensationen zu gestalten, nicht sich selbst — das ist von Anfang an seine natürliche Art gewesen: es war immer eine spröde Scham an ihm, die nur in Rätseln beichten wollte; seine Persönlichkeit gab sich nicht in ihren Schöpfungen, sondern verbarg sich hinter ihnen. Mit der Zeit ist daraus eine erkünstelte und gequälte Geheimthuerei geworden, ein müßiges Versteckenspielen mit dem Publikum, das es bald satt kriegen wird, sich zum Narren halten zu lassen, eine gespreizte Koketterie mit Mystifikationen, die alle Grenzen zwischen Ernst und Harlekinade verwischen — Barbey d'Aurevilly, Baudelaire, Stendhal haben ähnliche Züge. Es kann ihm noch einmal gefährlich werden.

Sein Talent ist überhaupt ein Mosaik von Gefahren;

eines von jenen bedenklichen, die immer am Umkippen sind — man wird keinen Augenblick die Angst los; vielleicht macht das gerade seinen besonderen Reiz. Einmal dieser Hang zum Rätselaufgeben. Dann seine Originalität um jeden Preis, die allmählich keinen herkömmlichen Gedanken und keine natürliche Wendung mehr vertragen will; man hat ihn so oft den originalsten Kopf des jungen Spanien geheißen, daß er sich jetzt verpflichtet glaubt, es in jedem Adjektiv aufs neue zu beweisen; er wäre untröstlich, sich über einem Ausdruck zu ertappen, den auch ein anderer gebraucht haben könnte. Endlich seine virtuose Technik, die ihm allmählich über den Kopf gewachsen und aus einem dienstbaren Mittel ein herrschsüchtiger Zweck geworden ist.

Für keinen Künstler der spanischen Moderne fürchte ich heftigere Krisen; aber von keinem hoffe ich, wenn er sie bändigt, eine stolzere und reichere Entwicklung.

Er hat bis jetzt geschrieben: „El año triste“, „Mala cuna y mala fosa“, „Cuentecitos sin importancia“, „Noticias biograficas del Exemo, señor marqués del Mantillo“, „Ni en la vida ni en la muerte“ („Das traurige Jahr“, „Böse Wiege und böses Grab“, „Unbedeutende Geschichten“, „Nicht im Leben und nicht im Tode“).

* * *

Ich weiß noch viele, die in Spanien heute Verse, Romane und Dramen drechseln. Auch weiß ich unter ihnen noch manches kühne, verläßliche Talent. Aber sie können alle auf eine dieser drei Anlagen zurückgebracht werden. Diese drei stellen in den deutlichsten, handgreiflichsten und reinsten Beispielen die drei geistigen Moden dar, die façons de sentir et de goûter la vie, wie es Bourget nennt, welche das Spanien von heute dem Spanien von morgen

vorzuschlagen hat: in eine von ihnen wächst jedes junge Gehirn hinein. Ich will nicht sagen, daß die Erbschaft der Vergangenheit und der Erwerb der Gegenwart, wie sie einmal sind, überhaupt keine andere formation intellectuelle et morale der Zukunft gestatten; aber ersichtlich ist vorderhand sonst keine.





Spanischer Naturalismus.

Los ist mit der spanischen Moderne nicht allzu viel. Was daran spanisch ist, ist nicht modern, sondern nach der bewährten romantischen Schablone, in welcher sich der Geist dieser Rasse am heimischsten fühlt. Was daran modern ist, ist wieder nicht spanisch, sondern schlankweg nach französischem Muster, das sie im Gedanklichen und Gemütlichen ebenso gern wie im Schneiderlichen nachäffend verehren. Tradition und Import, davon leben sie. Eigene Gegenwart, neu und selbstisch, regt sich kaum.

Ich meine, das wird bald anders sein. Ich vertraue den Jungen, daß sie die Phrase und das Fremde abschütteln werden, um sich selber auszudrücken. Ich glaube an das resucitar glorioso dieser Litteratur, von dem, in wallenden und wachsenden Visionen, die laute Farben und grelle Klänge versammelten, mein lieber Luis París, der kritische Feldmarschall der jungen Dichtung, verzückt zu schwärmen nicht ermüdete, an der eigenen Rede sich berauschend, bis ihre Rhythmen wie Manzanilla leuchteten, wie andalusische Lippen glühten und brandeten wie hoch oben die wilde atlantische Woge.

Aber das ist Zukunfts-Musik. Vorderhand sind sie noch nicht so weit. Vorderhand hat die spanische Gegenwart einen einzigen Künstler, der national und zugleich modern ist. Dieser große Künstler, der auch ein großer Kritiker, ein großer Historiker und ein großer Philosoph ist, ist eine Frau. Auch eine der vielen Analogien des Spanischen mit dem Österreichischen, daß in beiden Rassen die Männer erschöpft, fertig, hin sind und nur noch die Weiber was taugen — künstlerisch, nämlich, meine ich.

Man kann nicht spanischer sein als diese Emilia Pardo Bazán, in der Weise der Sinne, in den Formen des Verstandes, in den Bedürfnissen der Gefühle; wie eine Quintessenz ihres Stammes, wie viel er nur an Kraft, Größe und Adel, an Leidenschaft und Ritterlichkeit, an jähen und unbändigen Trieben nach dem Guten und Schönen enthält. Man kann nicht moderner sein, nicht empfindsamer gegen die Umwelt, nicht durstiger nach dem Neuen, nicht gefügiger gegen die Dränge der Zeit. Und man kann nicht künstlerischer sein — bis zu jenem letzten Grade der Unfähigkeit, irgend etwas zu berühren, ohne es in Kunst zu verwandeln. So ist der ganze Prozeß der Moderne in ihr spanisch ausgedrückt, aber diese Umsetzung der europäischen Moderne in die spanische Formel ist jedesmal sofort in die Kategorie des Schönen übertragen, welche ihr natürliches und unvermeidliches Mittel ist. Das macht ihre Besonderheit aus; das versichert ihrem Ruhme das ewige Leben.

Von ihren Romanen, von ihren historischen Studien, von den funkelnden Kleinodien ihrer feuilletonistischen Grazie ein ander Mal. Heute nur von ihrer Ästhetik, über la cuestión palpitante.*) Die fanatische Reaktionärin, wie

*) Madrid 1883.

die jungen Neider sie schelten, weil ihre Phantasie gläubig ist, hat darin, indem sie gegen verleumderischen Haß die Rechtfertigung des Naturalismus schrieb, der geistigen Revolution der Moderne das spanische Grundbuch geschrieben.

Die Spanier sind nämlich im Grunde doch ein ganz ungebildetes und wildes Volk, weit weg von aller Kultur. Denken Sie sich bloß: wie der Naturalismus seine ersten Zeichen über die Pyrenäen schickte, da, statt seinen Schein aufzunehmen, nach seinen Merkmalen zu forschen, seine Absichten zu untersuchen, seine Gründe zu prüfen und mit allen Mitteln auf sein Wesen und seine Bedeutung los zu drängen, da — man kann es wirklich nur mit der blinden Leidenschaftlichkeiten des romanischen Temperamentes entschuldigen — da schimpften sie ganz einfach, mit lügnerischen Beschuldigungen, und statt mit Argumenten rüsteten sie sich mit Insulten. Sie fälschten sich einen geflickten Operetten-Naturalismus zurecht, wie er am leichtesten zu widerlegen war, und diesen verpfuschten Popanz, der nirgends als in ihrer Gespensterfurcht existierte, vernichteten sie dann mit Hohn, Würde und grausamer Überlegenheit, und fühlten sich ungemein stolz. Natürlich hatte kein Mensch eine Ahnung, worum es sich eigentlich dem Naturalismus handelte, was und wie und warum er es wollte, wodurch er sich von der Tradition unterschied, und als was neues ausgeben durfte. Nein, so verworfen, den Naturalismus zu kennen, war niemand, sondern sie wußten nur, daß er eine häßliche Schmach für das Vaterland und eine öffentliche Gefahr sei, welche durchaus ausgerottet werden müsse; aber dieses wußten sie ganz genau. Sonderbare Leute diese Spanier!

Und da ward es dieser rechtseifrigen Frau, welche das

viele Lügen verdroß, am Ende zu dumm und sie nahm die gute Wahrheit in die Faust und schlug d'rein und vertrieb die Verleumdungen und jagte alles falsche Zeugnis weg.

Das ist die spanische Bedeutung dieses Buches. Es hat aber, darüber hinaus, auch eine europäische Bedeutung. Es ist nicht bloß die erste spanische Darstellung der naturalistischen Ästhetik; es ist zudem die beste Darstellung der naturalistischen Ästhetik überhaupt und ihre beste Kritik.

Von Logik, Systematik, Pedanterie keine Spur, Gott sei Dank; sondern wie geistreiche Leute, die was zu sagen haben, plaudern, kreuz und quer, kunterbunt durcheinander, in Rucken und Sprüngen und Widersprüchen, indem sie drei, vier Dinge zugleich und dazu immer noch ihre ganze Persönlichkeit ausdrücken wollen, den Ausdruck, den sie suchen, sicher verfehlen, aber andere dafür gewinnen, die sie sich noch vor fünf Minuten nicht hätten träumen lassen, ganz verwundert über sich selbst und woher ihnen alles das merkwürdige da d'rin eigentlich kommt. Ein Buch wie ein Wald oder wie ein Bach: so einfach, natürlich, selbstverständlich, aber doch immer anders, immer neu, unerschöpflich in der reichen Fülle und man fühlt hinter dem Schlichten das Unfaßliche, das wir nur verehren können, nimmermehr begreifen. Ein Buch, das Seele hat.

Es ist darin ein bischen von allem die Rede und philosophisches, historisches und litterarisches wird ganz ungelehrt vermischt. Keine mühselig zusammengeschnüffelte und schwitzende Zettelsammlung, wie Professoren ihr Thema behandeln. Sondern das Thema tippt nur an die Brause des Geistes und es schäumen die Fluten unaufhaltsam.

Das ist das führende Buch des spanischen Naturalismus. Aber als sein führender Mann gilt heute Luis París. Er ist der Flügelmann und Vorturner der jungen

Riege. Er wirbt die neuen Dichter, mißt ihre Kräfte, schult ihre Künste, weist jedem Talent seinen Posten und reiht die Paare. Er trägt ihnen ihre Aufgaben vor, eifert ihren Ehrgeiz an und läßt nicht nach in guten Räten, erfahrenen Warnungen und behilflichen Winken. Er ist der Abrichter und Drillmeister der jungen Litteratur.

Er ist ihr Kritiker. Nicht nach der neumodischen Weise des Taine, Georg Brandes, Jules Lemaître, die aus den Dichtern sich bloß unterrichten will, wie in dieser Zeit gedichtet wird, und allenfalls noch, wie es kommt, daß sich das so gemacht hat, ganz unvermutet und wider alle Überlieferung. Sondern mehr nach dem guten alten Muster des braven Sarcey, der die Dichter unterrichtet, wie gedichtet werden muß, nach bewährten und verläßlichen Rezepten, ein strenger, aber wirksamer Hofmeister, der sich keinen Schwindel vormachen läßt.

Und er ist auch schon ihr Historiker. In Gente Nueva*) hat er ihre Profile versammelt und von jedem einzelnen erzählt, woher er kommt und wohin er geht, was er will und was er kann, was er noch lernen muß und was man dann von ihm erwarten darf. Es ist wie eine letzte Heerschau über die bereiten Kräfte, ob sie gehörig geschult sind, daß man ihren Leistungen vertrauen kann, wenn es losgehen wird, zur Entscheidung; es wird ein bischen sehr viel mit dem Säbel gerasselt.

Echt spanisch. Es ist nämlich in Spanien mit der neuen Dichtung nicht wie anderswo. Anderswo, in Frankreich, bei uns, besteht die neue Dichtung ganz einfach darin, daß die neuen Dichter andere Nerven, andere Gehirne, andere Herzen haben, als die alten, um eben die fünfzig

*) Madrid, Imprenta Popular.

Jahre anders, die sie später daran sind: daraus wird dann natürlich allmählich in neuen Formen ein neuer Gehalt. Den Alten ist das manchmal nicht besonders angenehm; einige wollen es überhaupt nicht begreifen, die anderen meinen, der Unterschied sei gar nicht so groß und wenn sie nur wollten, könnten sie das alles auch, ohne die dreiste Weisheit der Neuen nötig zu haben. Die Jungen wieder erbosen sich leicht, daß nicht gleich alle Welt in scheuer Demut sich aufs Knie läßt, sie zu preisen und zu verehren. So giebt es hin und wieder wohl, da Eitelkeit und Wetteifer beredt sind, manch schlimmes Wort und grimmige Gebärden werden nicht verschmäht. Aber im Grunde wollen sie alle nur ganz das gleiche und Ursache zu Zwist und Fehde ist keine da als zu den ewigen, die einmal zwischen Vätern und Söhnen nimmermehr vermieden werden können, seit aller Geschichte; die nehmen dann nach dem Grade der Bildung verschiedene Formen.

In Spanien ist das anders. Dort haben die jungen Dichter das Gefühl einer schlimmen und gewaltigen Verderbnis ringsum, aus welcher erst geflüchtet werden muß, und die Alten gelten ihnen für die eigentlichen Verderber, die erst vernichtet werden müssen. Sie fühlen sich als Heilande und Erlöser aus schwerer Niedertracht, welche das Werk der Alten ist. Die müssen erst zerstampft und ausgejätet werden. Sonst verfault das Volk in Pest und dem Lande verdorren die guten Säfte und für den Geist ist keine Rettung mehr.

Davon sind alle überzeugt und sie lieben puritanische Reden. Ich habe das anfangs auf ihr schwüles und jähes Temperament geschoben; dem müßte man es zugute halten, wenn sie das begreifliche Bedürfnis neuer Romane in diese etwas ungestümen Ausdrücke formulierten. Aber ich weiß

nicht: ist über der weißen Luft der schrille Himmel Schuld oder steckt die Rasse an oder haben sie etwa wirklich Recht — am Ende wollte es mir selber scheinen, als wären ihre Klagen nicht gar so weit vom guten Grund entfernt, und diese Meinung habe ich fortgetragen, daß es ohne einen gewaltsamen Umsturz des allgemeinen Geistes in diesem Lande wohl nicht gehen wird, daß von einer stillen, langsamen Fortarbeit, indem jeder spätere sein redliches Stück an das frühere Werk fügt, dort nicht die Rede sein kann und daß es wirklich kriegerischen Sturmes bedarf.

Kriegerisch — das ist das richtige Wort für Luis París. Er hat was vom Landsknecht und Condottiére in seiner Art. Schon äußerlich. Wenn man dieses harte, imperatorische Profil, unter dem herrischen und dolchigen Blicke, auf dem gedrungenen Leibe sieht — jedes Stilgefühl muß unwillkürlich einen Säbel in seine Faust und ein Roß zwischen seine Schenkeln verlangen; und man hört Fanfaren. Er wird in Sprache und Schrift den Kommando-Ton nicht los.

So scheint er zunächst sehr befehlshaberisch. Man möchte sich fürchten. Aber es dauert nicht lange. Es klingt nur so wild. Sein Wille und seine Absicht, die dahinter stecken, sind ganz zahm.

Wenn ich durch seine Bücher blättere oder an seine Reden denke, es sind immer die nämlichen Grundsätze, die er unablässig wiederholt. Sein Glaubensbekenntnis ist gar nicht so lange. Man hört es nur zu oft; das täuscht.

Erstens der Haß gegen die Gegenwart, die er nicht ermüdet der decadencia anzuklagen. Zweitens das Vertrauen in die Zukunft, von der er das resucitar glorioso de la patria hofft. Drittens ein starker Widerwille gegen

alles Romantische, alles Phantastische, alles Rhetorische — gegen allen Besitz der spanischen Kultur. Viertens eine überschätzende Sehnsucht nach recht viel Bildung, nach strenger Wissenschaftlichkeit, nach schwerem und gediegenem Rationalismus — nach allem Mangel der spanischen Kultur. Das ist sein Inhalt: eine anständige, bescheidene, fleißige, wahrheitliche und gedankenvolle Litteratur möchte er und in den Dienst der Nüchternheit stellt er seine Leidenschaft am liebsten.

Er nennt sich gern einen Naturalisten, weil er fleißig die Franzosen lernt und um keinen Preis hinter der neuesten geistigen Mode zurückbleiben wollte. Es ist damit aber nicht so schlimm. Er meint eigentlich ganz was anderes. Er meint eine kluge und gebildete Litteratur des bon sens. So zwischen Spielhagen, Gustav Freitag, Augier und Prosper Merimée etwa und allenfalls auch noch mitunter bis an Daudet hinüber — das, ungefähr, wäre ein Naturalismus nach seinem Herzen.

Er hat auch seinen besonderen Stil und seine besondere Meinung vom Stile. Er mußte mir das einmal lange erklären, weil ich mich wunderte. Sonst sprüht, wie nur der leiseste Gedanke an seine bunten Laute huscht, das Spanische gleich von scheckigen Raketen und wenn man in dieser Sprache eine simple Chartreuse verlangt, das ist gleich ein rauschendes Jauchzen und ein glitzerndes Girren wie aus dem süßesten Sonett. Es überraschte mich, wie er das Kunststück vermochte, mit diesen lauten und farbigen Worten einen grauen und stummen Stil zu schreiben. Er will das: koloristischen und musikalischen Erfolg verschmäht er mit Vorbedacht. Nur das Logische soll die Rede bringen: die begleitende Nervenstimmung und das ganze wirre

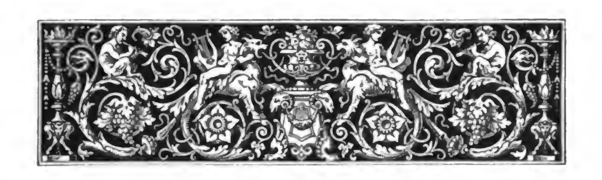
Gewühl streitender Gefühle tief drunten im Grunde der Seele ist ihre Sache nicht. Nur das Logische, aber das ganze Logische mit aller Fülle und bis auf die feinste Nuance, ohne Rest und aufs deutlichste, handgreiflichste, nachdrücklichste. Wenn es ein englisches Wort ist, das den Gedanken ins Schwarze trifft, durch dieses, den nächsten durch ein deutsches, italienisches, russisches — welches eben jedesmal dem jeweiligen Gedanken am besten sitzt. Deutlichkeit, Vollständigkeit und Nüchternheit der bloßgelegten Gedanken, das ist die Theorie seines rationalistischen Volapük.

So ist er Naturalist aus Solidität, welche sich von den romantischen Ausschweifungen ringsum beleidigt fühlt. Und er ist Revolutionär aus Philistrosität, die sich in dem Bestehenden nirgends behaglich niederlassen kann. Und er ist ein wilder Fanatiker der gelassenen Verständigkeit — so etwas wie die kastellanische Ausgabe einer hinterpommerschen Gesinnung. Eine etwas seltsame, heitere Mischung. Es steht noch immer dafür, was man auch sage, über die Pyrenäen zu steigen, wenn auch die Banditen anfangen spröde zu thun und sich rar zu machen.

In Spanien handelt es sich heute darum, jene Mächte, welche überall sonst schon wieder bestritten werden und ihre bedrängte Herrschaft mit Mühe verteidigen, überhaupt erst heraufzubringen, aus der Knechtschaft erst zu lebendiger Kraft zu befreien und erst ihren Sieg zu erkämpfen. Es muß der Handel gekräftigt, Industrie geschaffen, ein reiches Bürgertum gezogen werden. Der spanische Bürger von heute will, was der französische mit Napoleon, der deutsche vor 48 wollte: er will sich etablieren. Aber die geistigen Ausdrücke dieses materiellen Prozesses, statt sich zu dem stillen, freudigen und zuversichtlichen Liberalismus der

aufsteigenden Bourgeoisieen zu verdichten, werden in seinem Gehirne immerfort von den neuen Ideen gekreuzt, welche, Ausdrücke der späteren Prozesse in den Nebenländern, aus der Fremde zu ihm herüber schlagen. Das muß denn natürlich Verwirrungen ohne Ende stiften, die in diesen pathetischen Temperamenten dreister Komik nicht entbehren.





Reisebilder.

Französische Provinz.

So bin ich noch einmal auf den unvergleichlichen Turm, während es regnete, ganz hinauf, wo man über den Wolken ist, und habe noch einmal niedergeschaut auf die große, schöne Stadt, mit langem Blick, der sich nicht los-reißen wollte; und am liebsten, beinahe, hätte ich geweint, recht bitterlich: denn so glücklich bin ich ja nirgends sonst gewesen und so glücklich werde ich nimmermehr sein.

Paris streckt seine Fühlhörner und Fangarme tief ins flache Land hinein. Man glaubt, es kann überhaupt nicht aufhören. Spät beginnt mälich Fruchtland, über der Seine weg, fleißiges und langweiliges Fruchtland, durch welches wir unter einem nachdenklichen und bedeutenden Diskurs mit einem stattlichen, feuerigen Brasilianer fuhren, über den Anarchismus, die bevorstehende Erkaltung der Erde und die künftige Eroberung Europas durch die Chinesen — man redet so ganz gescheite Dinge nur, wenn man sich gar nichts zu sagen weiß, woher es kommt, daß das Reisen so bildet.

Hinter Etampes, das an Gotik sehr reich ist, öffnet sich eine weite, sehr weite Ebene aus Ackerfeldern. Das Auge sieht nichts, stundenlang nichts als ein endlos verbreitetes, ausgestrecktes Braun, das in der Ferne an den Himmel stößt, der von Wolken vergraut ist. Selten ragt zwischen den langen Reihen geschnürter Strohschober, wie sie Guignard zu malen liebt, ein einsamer, schlanker Baum am Rain, der den Wipfel neigt. Es wird gepflügt, Lämmer weiden und eine träge Windmühle habe ich gesehen, langsam und traurig, müde vom Sommer. Das ist das Land der Beauce, in welches Zola seine Bauerngeschichte gesetzt hat.

Als ich in Orleans ausstieg — es wehte scharf und von den Höhen herunter kam's über die Luft, in welche der Herbst sein graues Silber wirkte, ganz tirolerisch frisch her — geriet ich in Lärm und Leidenschaft, die arg tobten. Es waren Vorbereitungen der Wahl, welche in der Provinz noch ernst genommen wird. In Paris ist davon wenig zu spüren, als nur daß sie Mauern und Denkmale mit farbigen Fetzen verschmieren; aber Umstände werden nicht gemacht und niemand regt sich ernstlich auf, weil man Vernünftigeres zu thun hat. Es ist dort nur noch eine Angelegenheit des Spottes und des Juxes, der „Blague" und alle Pariser sind durch Erfahrungen längst „Jemenfoutisten" geworden, die auf die ganze Politik pfeifen und sich nur wundern, daß sich wirklich immer wieder noch Gimpel finden, auf diesen vertrockneten Leim zu gehen. Aber die Provinz, welche immer eine Illusion mehr hat, weil sie immer eine Kultur weniger hat, diese Rumpelkammer für das ausrangierte Geräte der Geschichte, hat noch ernsthaften Eifer und Glauben für diese abgespielte Komödie, die bald ausgespielt haben wird.

Es ist die Stadt der Jeanne d'Arc, von welcher ich

drei Denkmale gefunden habe, einmal zu Pferde, immer bewaffnet, niemals dem Ideal genug, das wir von dieser tapferen, gottvertrauenden Jungfrau besitzen, die ihr Vaterland liebte. Die Kathedrale ist von der strengen gemessenen Gotik, die sich zu meistern weiß, der Pariser Notre-Dame und ragt auf einem weiten, freien Platze. Nahe ist das Hotel de Ville in anmutiger Renaissance des 16. Jahrhunderts. Aber die eigentliche Zierde des Ortes, welche ihn unvergeßlich macht, ist die Loire, über welche eine mächtige Steinbrücke geht, ein stattlicher majestätischer Strom, mit flachen, baumigen Ufern und mancher Insel.

Blois, wohin man von Orleans kaum zwei Stunden fährt, immer an der träumerischen Loire, an Burgen vorüber, hängt einen sanften Hügel herunter, sich zum Wasser niederbeugend, indem es seine hellen, reinlichen Häuser zusammenrafft. Von der Steinbrücke, wenn man sich am Ende nach der Stadt umwendet, die klein ist, von etlichen 20000 Bewohnern, hat man ein erfreuliches Bild über das Ganze, in welchem freilich das Schloß nicht zu seinem Werte kommt, aber zwei Kirchen sind, links eine reine Gotik, rechts eine romanische. Die Straße, welche diese Brücke verlängert, wächst in einem rüstigen Treppenaufstieg, in den niedliche Blumenbeete eingesprengt sind, zu dem Denkmal des Denis Papin empor, welcher zu einem bedenklichen Dampfkessel ein so verzwicktes Gesicht macht, daß man lieber diese schöne Rundschau weit ins Umland, durch mächtige Alleen, in Wälder, über den sinnenden Strom, betrachtend genießt. Die Kathedrale ist von der Gotik angelegt, aber es wird ihr von dem wuchtigen romanischen Turm das Gesicht des Hauptschiffes beinahe erdrückt, an welchem Stümper geneuert haben. Jene andere Kirche, drüben links, des heiligen Nikolaus, ist reine, aber schwer-

fällige, plumpe Gotik des 13. Jahrhunderts. Es ist aber auch eine barocke da, im landläufigen Jesuitenstil des Mansard, in dem Unterschiede und Besonderheiten selten, gleich gegenüber dem Schlosse, dem berühmten Schlosse, das in allen Schulbüchern der Baugeschichte abgebildet ist, als Muster und Beispiel so vieler Stile, unserer ganzen Entwickelung.

Das Schloß, das schönste unter den vielen, welche die Loire entlang ausgestreut sind, ist auf steilen, grimmigen Felsen aufgerichtet, in deren Schatten ein düsteres, wirres Winkelwerk verschlungener Straßen zusammengekrochen kauert, die Anfänge der Stadt, finster, eng, schmutzig, aus dem Ausgange des Mittelalters. Wenn man von hier aus die zwischen wilde Wände geklemmte Treppe erklimmt, auf diesen von rumpeligen Hütten eingefriedeten Platz öffnet die stille, muntere Rosenröte der ersten Schloßfront, welche aus dem gotischen Urbau und dem Palais des zwölften Ludwig sich zusammensetzt, der über dem Thore dargestellt ist, auf blauem, von den goldenen Lilien gesterntem Grunde einer gotischen Nische. Wenn man unter diesem Reiterdenkmal, das an dem grauen Stein viel Goldschmuck unterzubringen gewußt hat, der leuchtet, durchgeschritten ist, drinnen, in dem weiten Hofe, liegt dann an den anderen Fronten die ganze Stilfülle entfaltet, die diesen unerschöpflichen, unbeschreiblichen Reiz bewirkt. Oder eigentlich, nicht diese verschwenderische Fülle so sehr, sondern der Zusammenhang der Stile ist der Zauber, welche einer in den anderen hinüber und aus dem anderen herauswachsen, so daß es am Ende doch nur einer ist, ganz der nämliche immer, der sich nur darin gefällt, seine Muskeln spielen zu lassen, einmal diesen einmal jenen, bald nachlassend, bald mit besonderer Anstrengung. Nicht die Masse macht es, sondern das Werden

von einem zum anderen, in dem kein Halt ist, wie in der Zeit selbst, dieses sanfte, gleitende, aber unaufhaltsame Werden, in dem der Stein zu fließen scheint.

Unsere ganze Stilgeschichte ist da. Man hat in dem rechten Winkel, aus dem 13. Jahrhundert, die Anfänge der Gotik, wie sie noch kaum aus der ersten Unbeholfenheit erwacht war und noch keinen rechten Gebrauch der bleiernen Glieder zu machen wußte. Man hat in dem links vorgeschobenen Hauskirchlein, welches der Pariser St.-Chapelle gleicht, ihre blühende, hoffnungsfreudige, in Märchen träumende Jugend, welche die Farbe liebte. Man hat sie in dem Schlosse des zwölften Ludwig mannhaft, überlegt und auf sich selbst besonnen, ihrer Kraft bewußt und durch Erfolge schon zu Eitelkeit verführt, mit der liebenswürdige Anmut versöhnt.

Es ist ihre beste Zeit: sie ist lange seßhaft geworden, richtet sich behaglich ein und denkt ans Genießen, das freilich oft Feinde bestreiten, und es ist diese Synthese gerade dieser beiden Momente, die sie so wunderlich lustig macht und so unerschöpflich freudig: des Wehrhaften und Streitbaren mit dem Behaglichen und Genußfrohen, die Häuslichkeit im Festungsstil, die auf die Zähne bewaffnete verteidigungsfähige Gemütlichkeit. Doch kommt dazu, nach Kurzem, ein drittes, das sich aus diesem dem Krieg abgetrotzten, befestigten Frieden bald entwickelt, eine neue Mode des Genusses: den Genuß auch zu zeigen, vor den Freunden, die ihn schirmen helfen, zu prangen und zu prahlen mit dem Genuß, den nur zu besitzen man früher schon froh war, mit den Anderen, vor den Anderen und für die Anderen zu genießen. Es kommt das Bedürfnis des Palastes über die Burg, aber man merkt es dieser Renaissance, welche dadurch über die Gotik kommt, in jenem köstlichen Gedichte der

üppigen Lebensfreude aus den fröhlichen Tagen des ersten Franz, an der rechten Flanke, mit der unvergleichlichen, maienmilden Lieblichkeit des neckischen, koketten, zierlich gewundenen escalier d'honneur, in welchem schon Rokoko steckt — man merkt es ihr an, immer noch, daß sie durch gotische Köpfe gegangen und über gotische Gewohnheiten gezogen ist, wenn sie es auch freilich nicht Wort haben will und wie eine Schande versteckt.

Doch verlor sie die naive Heiterkeit und Freude an sich selber bald, das Behagen, das nicht fragt, die kräftige Genußsucht, die nicht ermüdet. Sie hielt an, zur Besinnung, zu Plänen. Sie begann zu denken, was sie wäre, und wollte mehr sein. Sie begann zu suchen. So ward das Barock, von welchem das Palais des Gaston von Orleans, welches das Schloß auf der anderen Seite beschließt, ein schönes Beispiel ist.

Ich bin da viel herumgestiegen, lange, von einer freundlichen alten Frau geführt, die erzählte, bis ich tief ins Träumen kam. Die reiche Polychromie that mir so wohl: farbige Decken, die auf blauen und roten Sparren ruhen, farbige Kamine in bois sculpté, farbige Ornamente auf Goldgrund an den Wänden, Glasmalerei, die Böden in farbigen Carreaux, Farbe, Farbe, überall Farbe, meine große und ewige Sehnsucht. Die Zimmer der Anne de Bretagne, der Katharina von Medicis wurden gezeigt, die Stiege der Vierundvierzig, wo die Mörder des Herzogs von Guise niederstiegen, die Kammer, in der er ermordet wurde, und die andere daneben, wo der König lauschte.

Das Schloß von Amboise, wohin die Bahn kaum eine scharfe Stunde fährt, hat eine auffälligere und eindrücklichere Erscheinung, weil sein gotisches Kirchlein auf freien Fels getürmt ist, daß es weit, weithin das Umland beherrscht

und alle Blicke sammelt. Aber wenn es auch die nämliche Gesellschaft von Stilen vereinigt, wieder von der ersten Gotik, die noch kaum Bewußtsein hat, bis zum entfalteten Barock, das von Stolz schwillt, so fehlt doch Gliederung, Zusammenhang und Ordnung. Ich habe das Grab des Leonardo da Vinci besucht, der in dem üppigen Barockgarten ein einsames, nachdenkliches Denkmal hat, das Vögel umzwitschern. Dann bin ich lange in den tiefen, schwarzen Bögen, wo's schaurig weht, zwischen feuchten Wänden, die Epheu noch verdunkelt, herumgestiegen, in einer romantischen Burggrafenstimmung, in der mir's ganz raubritterlich und hochnotpeinlich zu Mute ward. Und endlich, durch ein finsteres Gewölbe, das seltsame gotische Steinlaternen hellen, bin ich zum Turm hinaufgekrochen, um aus dem schmalen, geborstenen Waffenweg durch die engen Scharten ins Land hinaus zu lugen, in dieses schimmernde, gesegnete Land der Loire, welche fast gar keinen Fall hat, sondern unbeweglich, blauschwarz spiegelt wie ein See.

Auch in Tours, des anderen Tages, bin ich auf den Turm, auf den Turm der Kathedrale, welche von einer wuchtigen, festungsmäßigen Gotik sich schwer in die Gliederung findet und in den Türmen wie vor Erschöpfung abgestumpft ist, aber gerade dadurch das gotische Ringen, den stöhnenden Aufruhr, das Hamletische in die Seele liefert. Man hat hier eine schöne Sicht auf die drüben vom Cher geschlossene Ebene um die gewundenen Ufer der langsamen Loire, welche von waldigen Hügeln gesäumt ist, aus denen Burgen ragen. Viel Wald überhaupt, der die gelben Äcker schwarz fleckt; dazwischen blitzt manchmal ein weißes Häuflein blanker Häuschen. Auch die Stadt selbst ist sehr baumig, von Alleen und Gärten. Man sieht die wunderliche St.-Julien, eine turmlose Gotik des 13. Jahrhunderts, die schon

geduckte Notre Dame la Riche, die sich zusammenkauert, aus jener ersten Zeit der frühen Gotik, da sie noch eine jugendliche Freude an der Farbe hatte, die sie zu bald verlor, und die grauen Trümmer der alten St.-Martin, von welcher nur noch ein wilder, unholder Turm ragt, die Tour Charlemagne, in welcher um das Jahr 800 Luigarde begraben worden ist.

Von dem Bahnhofe quert durch die Stadt die stattliche Flucht des großen Boulevards, deren vornehme Anbauten an würdigem Schmucke wetteifern. Es kreuzt sie eine sehr lange, nicht sonderlich breite, aber lebendige Straße, die Rue Nationale, mit vielen reichen Schaufenstern, welche zu dem Stadthaus hinabsteigt, einem langweiligen, umständlichen, aufgeblasenen Klassizismus, vor welchem sich ein großer, weiter Platz nach der Loire öffnet, der in zwei parallelen Gärten die Büsten des Cartesius und der Rabelais enthält; der Cartesius sinnt und der Rabelais lächelt ganz fein, verschmitzt — ich aber hätte ihm ein großes, derbes, ungestümes Lachen gemacht, über das ganze Gesicht, ein Lachen aus dem Zwerchfell herauf, das keine Haltung und keinen Widerstand kennt, mit rauhen, zügellosen, taumelnden Grimassen. Über die Brücke zu schreiten, die lange Brücke von 444 Meter, angesichts vieler Villen auf den waldigen Höhen, und Wasser hinauf und hinab zu blicken, nach anderen Brücken, auf Inseln und Sandbänke, wo der müde Strom gern ausruht, abends, wenn die letzte rote Sonne auf den träumenden, grauen Münster glänzt, dies ist schön.

Kirchen sind da genug, in der ganzen Tourraine und weiter In Poitiers wimmelts. Es verdient aber nur eine einzige Aufenthalt, die alte Notre Dame, welche ein kurioses Beispiel des Romanisch-Byzantinischen ist.

Aus dem hügeligen und wiesigen Thal der Vienne,

oft mit malerisch geklüfteten Hängen, auf die gern eine zierliche, leuchtende Villa aufgesteckt ist, gelangt man in die weite stille Fläche der Charente hinüber, welche Birken erhellen. Sie hat keinen großen Charakter, aber bezaubert, weil eine weiche, milde, sanft klagende Sehnsucht über sie ausgegossen ist, ein leiser, dämmernder Duft, ein schimmernder, bebender Schleier, wie man es auf den Gemälden des Corot sieht. Das flimmernde Blau oben, unten ein lang ausgestrecktes Grün, dessen Töne wechseln, bald anschwellen, bald sinken, auf- und absteigen, nach der Ferne sich lichten, am Ende in ein mattes Grau auslassen, von silbernen Bächen und braunen Äckern unterbrochen, Baumgruppen, einmal schlank geschnürt, das andere Mal zusammengeballten Laubes — es ist wunderlich, daß aus so bescheidenen Elementen so mächtige Rührung und Ergriffenheit über die Seele kommen kann.

Wunderschön ist Angoulême, wo sie Paul Déroulède, ihrem neuen Abgeordneten, gerade eine hitzige Ovation brachten; auf einem steilen Hügel, in Terrassen gegliedert. Es hat keine Straße, die nicht stiege, aber sie sind breit und alle Schritte öffnen sich weite Sichten, hinunter, hinauf, daß das freudige Erstaunen gar nicht zur Ruhe kommt. Es ist heiß, sehr heiß, weil es so recht zum Lager der Sonne hingebreitet ist, und in manchem der Bauart, in Tracht und Sitte, in der Bespannung, auch im Behagen am Schmutz meldet sich die erste Spur des Südens. Von der Markthalle, welche hoch oben wie eine Königsburg ragt und in feierlichem Aufwande aus klassischen und barocken Motiven zusammengebaut ist, kann man das Land überschauen, weithin das ganze Land um die zwischen saftigen Matten stahlblaue Charente. Die Kathedrale, byzantinisch-romanisch, seltsam, wunderlich, fremd, zerrt an den scheuen Nerven,

daß in dem Ergötzen der Neugierde, dem Schrecken des Verstandes und der Furcht der Gewohnheit keine Stimmung zum Ausschlag gelangt; wenn diese mächtigen Bögen und diese stolzen Kuppeln Farbe hätten und nicht das schon erwachte Gefühl in diesem kalten, schleimigen Grau wieder erstickte, bliebe vielleicht was anderes an den Sinnen haften, als ängstliche Verwunderung.

So bin ich in zögernden Tagereisen in die Gironde niedergestiegen, wo ich viel Wein und Austern schlürfen will. Ich habe Vieles betrachtet, Neues in die Seele geführt. Aber es war mir wie Wanderung durch eine Heimat: denn in Sitte, Gewohnheit und der ganzen Lebensführung ist nicht viel Unterschied zwischen der französischen Provinz und der unseren; sie sind beide gleich weit weg vom Parisischen.

Bordeaux.

Die Brücke, die lange Brücke von Bordeaux, vierhundertsiebenundachtzig Meter, über die Garonne, welche, sehr breit und sanften, kaum merklichen, gegen die Flut empfindsamen und nachgiebigen Falles, für tausend Fahrzeuge Herberge hat, ist so schön mit der weiten, schier endlosen Sicht über die Stadt, die fröhlich leuchtet, den weichen Bug des träumenden Stromes entlang, und über den Hafen, in dem das Leben von so vielen Schiffen, kleinen pfeilgeschwinden, die schießen, und großen schwerfälligen, die ächzen, Dampfern und Seglern, keinen Augenblick rastet, nicht Tag noch Nacht, sondern in wechselnden Bildern immerfort sich erneut, ein unerschöpflicher Reiz der Neugierde, der die Ein-

bildung bewegt — so unaussprechlich schön in seiner Fülle von Gesichten ist diese schwere, ernste Brücke über den majestätischen Fluß, der wie ein Meer ist, daß man sich nicht losreißen kann mit dem nimmersatten Blick und am liebsten gleich da bliebe, schauend und immer schauend in diesen bewegten Traum, das ganze Leben.

Doch verdient es die Stadt, daß man das kurze Leid überwindet, vom Hafen zu scheiden. Wenn man ihn bei den zwei colonnes rostrales verläßt, welche, von zwei Statuen des Handels und der Schiffahrt gekrönt, die den Geschmack beleidigen, als Leuchttürme dienen, über die Place des Quinconces, wo einst die Zwingburg des siebenten Carl die leicht verdrossenen Bordelaisen zum Gehorsam nötigte, zwischen den Denkmälern des Montaigne und des Montesquieu, Söhnen der Gironde, hindurch, rechts hinüber, quer durch den Volksgarten, dessen volles, saftiges Grün mir wohl that nach den vertrockneten Pariser Bäumen, auf denen schon der Herbst ist, da gelangt man zu den Ruinen des Palais Gallien, eines Amphitheaters, das unter jenem römischen Kaiser erbaut sein soll, von dem aber nur mehr morsche Trümmer übrig sind und einige verfallene Bogen, in denen Gesträuch sich vor der Sonne versteckt. Nahe ist St. Sernin, die alte Kathedrale, aus Romanischem und Gothischem mühsam zusammengemischt, an der in vielen Zeiten viele Stile gewirtschaftet haben.

Vor das Portal mit hilflosem, inbrünstig glaubenseifrigem, rührendem Ornament ist eine protzige Renaissancehalle aufgegeckt, die es verschattet. Ein köstliches Wunder der reifen Gotik ist d'rin, ein Bischofsstuhl in Alabaster, unsäglich lieblich und zierlich: gegenüber bewahren sie die Reste eines sehr alten Altarblattes, das in wunderlichen Zeichen von dem heiligen Sernin erzählt, der um 500

Bischof war in Bordeaux. Durch eine kalte Gruft mit schaurigen Winden bin ich in die Krypta niedergeklettert, mit einer sparsamen Kerze: Da ist an den Sarkophagen, die aus dem vierten Jahrhundert stammen, seltsam byzantisches Ornament, gewaltthätig verschnörkelt; St. Fort, der erste Bischof der Gironde, und die heilige Veronika liegen da.

Hinter dem Hotel de Ville, auf welches sich die Place Gambetta öffnet, einem höchst langweiligen Zopf, wie man halt am Ausgange des letzten Jahrhunderts baute, als dem Leben vor lauter Denken der Atem der Freude ausblieb, ist das Museum. In diesen Gemäldegalerien der Provinzen bringt der Staat jene abgeschmackten Prix de Rome unter, welche er den Parisern nicht zeigen dürfte, weil sonst der Minister gesteinigt und Revolution würde. Doch sind da schöne Murillos, Correggio, Salvator Rosa, Rembrandt und von den Modernen: Delacroix, Bonnat, Troyon, Rapin. Ein Portrait des Pedro Moyo ließ mich verweilen und die Parze des Goya ist von einer wilden Galgenlustigkeit, deren verwegener Naturalismus direkt von den Lausejungen des Murillo herkommt.

Die berühmte Kathedrale St. André, die man für die schönste Gothik des französischen Südens ausgiebt, hat mir nicht gefallen. Sie ist wohl merkwürdig, weil sie von aller Gewohnheit und Erwartung abweicht, eine Besonderheit für sich; aber schön ist sie nicht, weil sie sich zu keiner freien und bewußten Gliederung durchringt, sondern man in dem ängstlichen und beklemmenden Gefühl stecken bleibt, es sei ihr Bewegung und Wachstum erwürgt worden. Ihr plumpes Schiff, das keine Façaden noch Seiten hat, ist in der Mitte von einem wuchtigen Transept überquert, der in zwei Thore endet; das nördliche hat zwei schwere Türme aufgesetzt, die

in magere Spitzen zugestutzt sind. Es fehlte eine Energie, die die Masse geordnet und gestaltet hätte. Daneben ist noch dazu der Clocher Peyberland, ein häßlicher Stumpf, den sie durch eine Statue der Jungfrau überdies verunstaltet haben.

Von dem alten Hotel de Ville, aus den Anfängen der Renaissance, ist ein Thor übrig, mit finsterem Turm, der eine große Uhr trägt, wunderlich zu schauen. Daneben ist die Kirche St. Eloi, eine bescheidene, scheu zusammengedrückte Gothik. Auch die Kirche St. Michel, eine ähnliche, aber freiere Gothik aus der nämlichen Zeit habe ich besucht; von ihr, einsam, stolz, unzugänglich, ragt der Clocher de St. Michel.

So bin ich zwei Tage in der Stadt umher gewandert, dem immer verläßlichen Baedeker folgsam. Zwar ist das Umschnüffeln und Ausschnüffeln nicht meine Sache; lieber überlasse ich mich dem Zufall und gehe dem nächsten Abenteuer nach, das mir begegnet. Aber man hat doch immer ein gewisses Reisegewissen, seine Touristenehre.

Erfreulicher war es, auf dem Komödienplatze zu sitzen, dem stattlichen Grand Theatre gegenüber, auf das die Bordelaisen sehr stolz sind, vor dem großen Café, und zu schauen und zu träumen. Von hier gehen die Allées de Tourny aus, welche die Promenade der vornehmen Welt sind. Da gab es schöne Mädchen, die lächelten; manche machte süße Augen.

Es fangen hier die dunkelblauen Haare an, die man knistern sieht; Silberfunken sprühen daraus. Das Gesicht dazu ist bleich, müde und von einer ewigen Trauer beschattet — erst in der Nacht, beim künstlichen Lichte, lebt es auf. Die Profile sind kräftiger, aber sie sind nicht so scharf wie die Pariser. Der Wuchs ist voller als wir es

lieben. Der Gang ist breit, langsam, gern verweilend, ohne Grazie, als ob sie nie tanzen gelernt hätten, die Geste rasch, groß und theatralisch, sucht das Malerische und verweilt in ihm.

Sie sind ein heiteres, lautes, redseliges Volk das lacht, singt und sich gerne spiegelt, die Bordelaisen. Den Fremden nehmen sie freundlich auf; doch verlangen sie Bewunderung. Sie trinken oft und viel von ihrem köstlichen Wein und diese Gewohnheit merkt man ihnen an. In ihre polternde Sprache mischen sich schon die rauhen und dumpfen Laute der spanischen Zunge; dem Pariser Ohre, das an sanfte Schmeichelei der Klänge gewöhnt ist, klingt es roh. Sie lieben die Farbe, die laute jauchzende Farbe, und wohin es nur geht, hängen sie bunte winkende Lappen.

Immer aber am Ende, war ich auch müde und wollte rasten, hat mich eine starke Sehnsucht, der nicht zu widerstehen war, wieder an den Hafen hinabgetrieben, dieses rastlose Gewimmel so vieler Kiele, Maste, Segel, Takel und Taue zu schauen, das sich zu einem hastigen und gespenstischem Tanz über den grauen, leise atmenden Strom hin verschlingt, der sich kaum regt.

Arcachon.

Arcachon ist jetzt, seit ein paar Jahren, sehr in der Mode; die Engländer, die immer glücklichen Entdecker, denen man gerne vertraut, haben es „gemacht". Es ist immer Sommerbad und für die Winterkur zugleich. Niemals sah ich Ähnliches, das sich vergleichen ließe: Man ist mitten

im Walde, in einem herrlichen Walde, als ob man in Adelholzen wäre, und zehn Schritte davon ist man am Meere, am klopfenden Herzen des Meeres, wie nur irgendwo auf Helgoland oder Rügen. Darum ist hier immer Saison, das ganze Jahr, ohne Pause, die nur, wenn der Herbst kommt, vom Strande weg hinter die Dünen in den Wald hinauf sich zurückzieht.

Diese nämlich, die hohen, grauen, feinsandigen Dünen, scheiden die sommerlichen von den Winterquartieren, welche beide aus vielen, meistens sehr kleinen, zugleich zierlichen und bequemen Villen bestehen. Dazwischen, von der Place Thiers einwärts zum Bahnhof hin, ist die eigenliche Stadt der Landsässigen, deren kaum an die 8000 sind. Aber sie beschränken sich sehr und sind ganz dicht zusammengekrochen, um nur ja allen Platz den Fremden zu lassen, deren wohl Hunderttausende jährlich verkehren; und was nur geht, verrichten sie am liebsten gleich auf der Straße, die immer gefüllt, immer bewegt, immer bunt ist.

Von diesem Platz, dem einzigen, der frei über das Meer schaut, während die anderen von den Sommerhäusern verstellt sind, läuft rechts und links, hinauf und hinab, sehr lange gestreckt, manchmal gewunden, von Gärten gesäumt, der Boulevard de la Plage, der an dem einen Ende, wo vom großen Ocean die Woge lauter schlägt, Boulevard de l'Océan, an dem anderen, sanfteren, das sich in die Bucht von La Teste neigt, dem fröhlichen Viertel der Austernfischer, wo man für 20 Centimes schon ein Dutzend haben kann, Boulevard Chancy heißt. Im Westen ist hinter dem Boulevard de l'Océan der parc Péreire gebreitet, mit einem stattlichen Schloß — dieser Emil Péreire ist der eigentliche Gründer des modernen Arcachon gewesen — seit 1863 — das vordem nur in einer weiten Wüste ein kleines, nied-

riges Dorf von Harzschneidern war, welche um das traurige, von Thomas Illyricus am Ausgange des Mittelalters gestiftete Kirchlein ihr kärgliches und mühseliges Handwerk suchten. Dieser Garten lehnt an der Winterstadt, welche nichts als ein großer, schier endloser Wald ist, einen gemächlichen welligen Hügel hinauf, in dem viele, viele Schlößchen in kleine Gärten gesät sind, so neckisch, so vergnügt, so spielzeugmäßig hingestreut, daß man sie gar nicht ernst nehmen will, als wären sie nur von einer scherzenden Hand, die sie gleich wieder verschwinden lassen würde, eben zum Zeitvertreib aufgestellt.

Hier hat Brémontin, der erste Unternehmer der Waldpflanzung im großen Stil, welche jetzt vom Staate betrieben wird, um die Dünen aufzuhalten, ein enthusiastisches Denkmal; ursprünglich nämlich, nach dem Berichte alter Urkunden, war hier überall mächtig wuchernder Wald ringsum, den aber Unverstand mit Gewinnsucht zerstörte, so daß die Dünen als morastige Prairien immer weiter ins Land rückten. Hier ist die englische Kirche. Hier, vor allen Winden verwahrt, lau wie eine Krankenstube und still wie ein Kirchhof, ist die Promenade des Anglais.

Man hat nicht weit zum Kasino, von welchem der Hügel in sanften Gartenterrassen niederfällt, wie eine Theaterdekoration zu schauen; es ist in einem breiten, hellen, farbenfreudigen Stil aus maurischen Motiven erbaut. Von hier, mälig bergan, führt die Allee Péreire durch eine enge, gewundene Schlucht, an deren steilen Hängen Kiefern träumend sich neigen. Darüber liegt, sehr hoch, daß einem schwindeln könnte, eine Brücke, von der man einen Luginsland über die vielen roten Dächer, die platt auf der Erde zu liegen scheinen, auf das blaue, von weißen Segeln, die Flügeln der Woge gleichen, gefleckte Meer hinaus hat.

welches die Landzunge des Cap Ferret drüben mit einem grauen Striche abschließt; auf diesem sammelt sich die Luft in violetter Wolke.

Diese Brücke führt auf eine kleine Höhe, welche die „Vigie“ trägt. Das ist eine eiserne Wendeltreppe, von einem Segeltuch umspannt, ganz leicht und luftig, daß sie beim leisesten Schritte schwankt; darauf ist eine runde Plattform gesetzt, fünfzig Meter über der Erde. Von hier ist die Aussicht sehr schön. Man schaut über die ganze Stadt — und weil die Häuser so niedrig und wie in die Hocke gebeugt sind, kommt man sich desto höher vor — das Kasino am Hügelsrand, die lange Flucht der Villen und Schlösser, die immer in saftiges Grün wie in einen nassen Mantel, der sich enge schmiegt, ganz eingehüllt sind, und das stille einsame Kirchlein. Aber man achtet es gar nicht, man wird's kaum gewahr. Man sieht nur das Meer, das ewig weite, schimmernde, blaue Meer, diesen schöneren Himmel, so tausendfach bewegt und doch wieder ruhig zugleich, so majestätisch ruhig, ein unerschöpflicher Zauber.

Abends bin ich da gern hinaufgestiegen, wenn über dem Leuchtturm die rote Sonne sank, ganz langsam und zögernd, als könne sie sich nicht trennen, während landeinwärts die schwarzen Föhren schon schliefen und manchmal im Traume sich leise bewegten. Das Meer reckt sich dann und schüttelt den Tag ab und rüstet sich zur Nacht, tief Atem holend. Aber wenn dann der Himmel völlig erloschen und das rosige Violett am Horizont zu schwerem, bleiernem Grau verblichen ist, unter welchem nun erst die Landzunge drüben ihren schwarzen Riß zu gestalten beginnt, dann hebt es an, zu leuchten, weiß zu leuchten, wie ein silberner Hort, wie ein unermeßlicher begrabener Mond.

Einmal, um die Austernkultur zu besuchen, nahm ich

mir eine Barke, mit zwei braunen, zusammengewetterten Gesellen, an denen Renouf seine Freude gehabt hätte; denn es besteht ein wunderliches, sehr schlaues Gesetz seit drei Jahren, daß wohl der ungewohnte Fremde einsam in seinem Boote segeln darf, aber der wogenkundigen Matrosen müssen zwei sein, anders dürfen sie nicht fahren. Es war Ebbe, in der Flut kann man die Austernbänke nicht sehen; und so ritt ich auf dem Rücken meines Schiffers erst eine Strecke durch den nassen, weichen, so zarten Sand, als ob er von dem lieben Gott eigens für die Füßchen der kleinen badenden Pariserinnen geschaffen sei. Dann stiegen wir in das breite, flache Bott, „pinasses“ nennen sie's hier.

Es war eine fröhliche Fahrt. Der Wind blies hell und die Sonne glitzerte, haschte sich mit den Wellen. Die Woge, die in der Nähe nur noch blauer ist, stieg ganz nahe zu mir, als wollte sie mich küssen, und lachend bog sie sich dann wieder zurück und versank. Die Ruder schlugen im Takt. Der Alte erzählte schaurige Geschichten, die wohl nicht alle wahr sein werden.

So kamen wir zur Insel, zur Ile des Oiseaux, an deren Hängen die künstliche Austernzucht getrieben wird, da die natürlichen Bänke, welche schon Rabelais rühmt, durch eine unsinnige, möderische Ausbeutung vor einem Menschenalter schon erschöpft waren. Jetzt kreuzt man die eingeborene Auster, welche gravette heißt, mit bretonischen, die seit 1860 eingeführt wurde. Diese Mütter werden in Rinnen gesetzt und da bleiben die winzigen Laiche, auf angekalkten Hohlziegeln, die in hohen, auf kleine Pflöcke aufgesetzten Käfigen, welche Hühnersteigen gleichen, aufbewahrt werden, Wind, Sonne und Flut preisgegeben, an die acht Monate, am äußersten Rande des Ufers. Dann sind sie kräftig genug, um mit Sorgfalt losgelöst und in die „Ambulanzen“ ge-

sammelt zu werden, große Kasten, welche dicht vergitterter Draht gegen die feindlichen Krabben und Rochen und gegen den grimmigen Kormaillot, eine bösartige Mollüske, schützt. Da bleiben sie eine gleiche Dauer, wieder an die acht Monate lang. Dann sind sie schon selber wehrhaft und widerständig genug, daß man sie auslassen kann, in die großen, weiten Bassins, mit deren friedlichen Rechtecken die ganze Insel weithin bedeckt ist. Hier wachsen sie, befinden sich sehr wohl und werden dick und fett; nur manchmal setzt sich Schmutz, Schlamm oder Wassergewächs an, weshalb sie von Zeit zu Zeit mit großen Rechen gereinigt werden müssen, von Arbeitern, die in sehr breiten Schuhen stecken, welche patins heißen. Dann wirft man sie in Trockenbeete zusammen, wo sie in dichten Haufen faul daliegen, wie Kiesel anzusehen; und nun brauchen sie nur mehr gegessen zu werden. Es sind 6500 solche Parke auf der Insel, welche von weißen Schiffen verschleiert ist, in denen die Austernwächter übernachten. Dreihundert Millionen beiläufig gehen alle Jahre weg.

Lange waren wir auf der Insel gewandert; der Alte erzählte und erklärte. Bis wir an den Strand zurückkehrten, waren die Austernsteigen, die wir eben noch untersucht hatten, verschwunden: die Flut war schon da, die brausende Flut. Da kam eine große Begierde über mich, nimmermehr vom Wasser zu scheiden; und lange, lange fuhren wir weit hinauf in den steigenden Wogen und alles jauchzte, überall, daß die Flut wieder da war, die stolze, freie, herrische Flut!

Es ist herrlich, ihr zuzusehen, wie sie wächst. Erst ganz langsam, daß man es kaum merkt, heuchlerisch, schmeichlerisch. Dann, schon zuversichtlicher und mit rascher Verwegenheit, in immer kühneren Stößen. Endlich, wenn sie den Sieg schon fühlt, heulend vor Lust, wild und gewalt-

sam, wie ein frecher Eroberer. Ah, in Worten läßt sich das ja nicht sagen, Töne allein könnten's malen.

Fischern sind wir begegnet, die fröhlich vom Fange heimzogen, unter Liedern und die farbigen baskischen Mützen schwingend. Denn nicht die Auster allein nährt das Volk an der Bai von Arcachon, sondern auch der royan, eine köstlich schmeckende Sardine, giebt ihnen vielen Verdienst. Andere setzen den alten Harzgewinn fort, besonders tiefer ins Land hinein, in den „Landes“.

Die „Landes“, von der Garonne und dem Adour gegen das Meer hin, zweihundert Kilometer lang und vielleicht hundert Kilometer breit, sind lange eine Sandwüste gewesen, ohne Leben und Wuchs, und es mag ein kurioses Bild gegeben haben, als die Leute noch auf den „Tschanken“ wanderten, jetzt pfeilschnell dahinschießend, jetzt auf einem Bein rastend, wie Störche. Aber seit die Waldpflanzungen des Staates das Land mit Fruchtbarkeit und Gangbarkeit gesegnet haben, stirbt diese pittoreske Sitte aus und nur noch, wenn sie sich feierlich photographieren lassen, im Sonntagsgewande, nehmen sie die hohen, von den Vätern ererbten Stelzen.

Aber das ergiebigste ist ihnen wohl die Fremden-Industrie. Doch kann man nicht sagen, daß sie sie unmäßig ausbeuten. Es ist nicht billig hier, wie überhaupt nirgends in diesem gesegneten Süden von Frankreich; aber es ist nicht teurer als überall in der Schweiz. Ich habe in dem „Hotel Legallais“, das ich jedem empfehle, für drei Francs täglich ein Zimmer, das vornehm gemöbelt und sehr groß ist, eine wahre salle d'armes für Pariser Begriffe. Es geht auf das Meer hinaus, auf das blaue Meer, und tagelang habe ich nichts gethan als in die Wogen geschaut und

geträumt, immer geträumt. Man kann da an sich ein schönes Talent der Faulheit entdecken, daß durch Übung auszubilden man gerne bereit wäre.

Pau.

Man fährt, von Bordeaux weg, erst durch die „Landes“, immer durch die „Landes“, Stunde um Stunde. So heißt der schmale Küstenstreif von der Woge nach der Garonne und dem Adour hin. Lange ist da Wüste gewesen, Dünen, die landeinwärts wanderten, immer tiefer Staub im Sommer, im Winter Sumpf, tot und tödlich.

Da versank der Fuß und der Schritt der Hirten konnte sich nicht halten; auf hohen Stelzen nur kamen sie vorwärts, sich mit Stangen durch die Luft rudernd, die sie manchmal in die Erde stießen, sich darauf zu setzen und auszuruhen von dem mühseligen Weg, den Blick auf der gehüteten Herde. Aber durch Röhren für das Wasser und Waldung von Kiefern wurde die Wildnis bezwungen und nur wenige Öden widerstehen noch, in denen Pfriemen, Haidekraut und Farren wuchern und wilde Pferde grasen.

Wald links, Wald rechts, die Seefichte, die hier gedeiht. Weithin sieht man sie bluten; Harz quillt aus diesen langen, weißen Thränen. Es ist aber ein beschwerliches und kärgliches Gewerbe: Dreihundert Wunden alle Tage muß einer schneiden, wenn er leben will. Wald, der schweigende Wald, ringsum. Dazwischen einmal, mit Krüppelholz, die rote Haide. Und dann wieder Wald, schwarzer Wald.

So geht es eine lange, lange Strecke, ohne Wechsel, als ob man nicht vorwärts käme, und die Maschine murrt

und knirscht und stöhnt vor Ungeduld. Wenige Haltestellen, von Namen, die man niemals gehört hat und die nichts sagen. Das Leben ist hier bescheiden und still, froh, wenn es nur den täglichen Kampf mit den natürlichen Gefahren heil besteht; weiter will es nichts und ist schon zufrieden, wenn es nur sich selber hat.

Aber nun wellt sich der Boden; Hügel, höher und höher, errichten sich; Wiesen, Äcker, Maisfelder erscheinen. Die Landschaft wechselt und wird vom Menschlichen belebt. Helle Winde kräuseln die Luft, der Atem des Gebirges in kräftigen Stößen.

Das ist das Thal des Adour, an welchem Dax liegt, die Aquae Tarbellicae der Römer, ob eisenhältiger und schwefeliger Wasser von Alters hochberühmt und von vielen Völkern mit Krieg umworben, von Goten, Franken, Vasconen, Normannen und Sarazenen, der Reihe nach, daß es eine Freude ist, an das fröhliche Gewimmel von Sieg und Sturz zu denken, in dem keiner jemals einen Augenblick zur Besinnung kam. Doch ist von so reicher und voller Geschichte nicht Spur noch Denkmal geblieben, als kaum in wenigen verfallenen Trümmern, deren Herkunft keiner weiß, und nur die Krankheit macht darum hier Station, Rheuma und Gliederreißen; aber die Neugierde hat nichts zu verweilen und rasch ist sie fertig. Die Neugierde treibt's in die Berge.

Von Dax aus sieht man sie schon, das erste Mal. Aber da liegen sie noch nur wie Dunst an dem Saume des Blickes, geheimnisvoller, kaum unterscheidlicher Bildung; das Auge, das sich weit aufreißt, will es gar nicht glauben, daß solche Herrlichkeit wirklich sein könnte, nicht bloß trügerisch Wolkenspiel, und ängstigt sich, der nächste Windstoß

möchte sie wieder verjagen. Erst in Pau wird's unzweifelhafte selige Erfüllung.

Ich habe mir nie verhehlt, daß ich für das Naturgefühl nicht begabt bin. Zu starken Wirkungen auf die Empfindung bedarf ich des Menschlichen und die Natur achte und beachte ich eigentlich nur, wenn und weil die Kunst sie nötig hat; das muß schon eine zauberhafte Landschaft sein, die mir ein mäßiges Gemälde oder ein erträgliches Gedicht aufwiegen soll. Und doch habe ich hier drei Tage lang, drei ganze Tage, nur immer auf der Place Royale gestanden und in dieses leuchtende Märchenwunder geschaut, dem sich nichts vergleichen und das sich nicht beschreiben läßt.

Das Pyrenäenbild von Pau ist weltberühmt. Viele haben es versucht, seine Herrlichkeit in Worte zu münzen, Feinschmiede der Sprache darunter, wie Taine und Lamartine, der sie „la plus splendide vue de terre“ genannt hat, „comme la baie de Naples est la plus magnifique vue de mer qui soit au monde.“ Aber es ist verlorene Mühe Diese wirkliche Größe, so friedlich und so rein und so selbstgenug, läßt sich nicht sagen, läßt sich bloß fühlen.

Es ist gut, daß Regen kam, am vierten Tage, mit neidischen Nebeln, ein langsamer, schwerer ausharrlicher Landregen; ich hätte sonst alles Schauwürdige von Pau versäumt, nur immer in die weißen Berge hinein träumend, über den rauschenden Vorwald hin, der sich in mannigfachen Bildungen hebt und senkt, ausbreitet oder zusammendrängt, auf diesem wie die Platte eines Aussichtsturmes ins Land hinausgeschobenen Platze, vor dem Denkmal des lustigen vierten Heinrich, dem sie aber hier ein gar grämliches und verdrossenes Gesicht angethan haben, dessen er nicht übel spotten würde.

Ich bin zu seinem Schloß hinauf gegangen, wo er

geboren wurde, von der männischen und streitfertigen Jeanne d'Albret, der glaubenskräftigen Hugenottin, die ein bearnisch Lied dazu sang, sich die lange Weile der Geburt zu kürzen. Es ist aber nicht leicht, eine ganze Ansicht und Einwirkung davon zu gewinnen, und dauert eine Weile, bis man sich durch Gewöhnung darein findet und aus Vergleich, Erinnerung und Einbildung die Stücke ergänzt, welche allein man nur immer vor sich hat. Die Zeiten haben es so aufgebaut, jede ihr Maß und in ihrer Weise, wie es ihr bequem war, ohne gemeinsamen Plan auf ein ganzes, sondern nach dem jemaligen Bedürfnisse bloß, und an das künstlerische der Enkel dachte keine, dem durch den Nachtrag aus unseren Tagen auch nicht viel geholfen wird. Viele Stile sind also vermischt und immer haben die späteren die vorgefundenen sehr unehrerbietig behandelt. So muß man sich erst eine Zeit in dem barock verschnittenen Ziergarten betrachtend ergehen, ringsherum, der über die kleine, gehügelte Stadt weit ins Land lugt, in gewundene Thäler, auf immer höhere Berge, nach dem großen Schnee, und muß sich oftmals zwischen den breiten Platanen besinnen, bis im suchenden Geist allmälig sich ein volles Bild des Ganzen sammelt.

Die Türme wurden zuerst, dort wo der Vertrag zwischen den Ossolois, die heute noch in den „Landes“ eine weite Herrschaft besitzen, und den merovingischen Grafen die drei Pfähle eingeschlagen hatte, woher es auch Castet doii paii heißt, wie der Bearner Mund für chateau du pieu sagt. Da wuchsen die wilde Tour Montaiizet, von der schaurige Sagen umgehen, welcher dann Napoleon die Tour Neuve zugesellt hat, die Tour de Billere, die gen Norden schaut, und die Tour Mazères, an welche unsere Zeit die Tour Louis-Philippe gesetzt hat.

Da wuchs später, plumper noch und noch grausiger,

der schwere, wuchtige Donjon, ein kriegerisch und händelsüchtig hingeprotzter Raufbold.

Gaston Phoebus hat ihn gebaut, der Vierte aus dem Hause Foix in der Herrschaft über die Bearner. Das war ein braver Held, den viele Geschichten loben, und das Volk singt heute noch von ihm, wenn es die Kinder schrecken will oder die Burschen ermutigen. Sehr tapfer gegen die braunen Mauren und dann weit draußen auf preußischer Erde, wo's kalt ist, mit denen vom deutschen Orden zusammen gegen mancherlei Heiden und später wieder gegen die Jacquerie, von denen er einmal, vor Meaux, an die neuntausend aufständische Bauern schlug, selbst mit kaum etlichen sechzig Lanzen, um die schönen Gräfinen von Orleans und der Normandie zu befreien mit noch dreihundert edlen Frauen, die von den Unholden hart umdrängt wurden und se mouraint bellement de peur, nach der Meldung des Chronisten; und führte ein trutzhaftes und selbstvertrauliches Sprüchlein im Schilde, dem er keine Schande gemacht hat: Tocquoy si gaiises, das will sagen: Touches-y si tu l'oses. Nur leider, daß sein schwarzes Gemüt sich nicht bändigen und nicht vertragen wollte, sondern immer gleich in die Höhe ging, also daß er sich den Bruder und den Sohn im Zorne erschlug und selbst an den Gerechtsamen zu rütteln sich vergaß, an den verbrieften Gerechtsamen des Landes, an den heiligen Fors de Béarn. Dagegen ward er auch nimmermehr froh, bis an sein Ende.

Es kamen aber freudigere Zeiten über das Land, die den Krieg nicht mieden, aber mehr zur Lustigkeit führten und zum Scherz, als eine Angelegenheit des Vergnügens, wie man den Hirsch hetzt oder den Stier schlägt, um sich die Kraft auszuturnen und das Blut aufzuwallen; und über dem grimmigen Streiten vergaßen sie nicht die fried-

lichen Geschäfte des Tanzes, Sanges und der Liebe. Da wurden, für die heimlichen Abenteuer der lieblichsten aller Margueriten, der vierten Grazie und der zehnten Muse, wie sie in den Sonetten hieß, die gerne auf verliebte Märchen ausging, die alten Mauern bald zu enge und auf den finsteren Wällen baute der zweite Heinrich nun ein helles Schloß, in dem für die Lust nimmermehr Feierabend schlug und der Jubel munterer und ausgelassener Streiche nicht verhallte.

Das ist die Hauptfront, welche gen Süden schaut, in die Berge, zwischen dem Donjou und der Tour Mazères; unsere Ergänzer haben ihr dann gegen Norden ein nicht gelungenes Gleichnis anfügen wollen. Sie ist sehr zierlich und tüchtig eitel ihres untadeligen und holden Wuchses. Sie gleicht dem Palais von Blois, das sich der Bruder dieser selben Margarete, die in Frömmigkeit und Galanterie gleich geübt war, der stürmische Hasser des fünften Karls in den nämlichen Tagen erbaute, nur daß sie behaglicher entfaltet und umständlicherer Bequemlichkeit geneigt ist. An ihr lehnt eine kleine, verträumte Kapelle, um die Epheu dicht spinnt, aus welchem kaum die blauen Fenster gucken. Die ist aber neu; die alte des kalvinischen Dienstes haben sie zerstört, als Ludwig XIII. seinen Glaubenseifer durch die Lande blies.

Sehr freudige Bilder giebt der Hof. Die Fenster sind köstliche Wunder. Die Zeit hat den Stein gebräunt, daß er von der saftigen Farbe reifer Birnen geworden ist; in dieser wirkt der liebliche Schmuck der Aufsätze, Zinnen und Rahmen, die von blühenden Gewinden umrankt sind, nur desto holdseliger. In die Wand sind Köpfe vieler Helden gesetzt, und Wappen und Siegel. Das ist alles von braven Meistern geschaffen, die die Margarethe aus Italien herauf

brachte, wie sie aus Spanien den feierlichen Tanz der Pavane mitführte, aus allen Landen immer das Kostbarste für die Heimat wählend.

Drinnen zeigen sie dann allerhand Bemerkliches, aus den Stilen Louis XIII. und Louis XIV.: schöne Tapisserien aus Flandern und Gobelins, mächtige Kamine und die Wiege Heinrich IV. mit reichem Fahnenschmuck, welchen die Herzogin von Angoulême selber gestickt hat — der Schloßwart schauerte ganz vor andächtiger Wonne, wie er uns das erzählte.

Das Alles wirkt sehr suggestiv. Das Gehirn wird dadurch völlig in jene stolze, kühne und thätige Zeit gerückt, in welcher das Leben noch eine Freude war, weil es nicht in dumpfen Gedanken sich quälte, sondern frisch vom Schwerte weg handelte.

Wenn man die Terrasse hinter dem Schlosse, welche ein Denkmal des Gaston Phoebus trägt, hinabsteigt über die Brücke, die auf eine helle, sehr lange, in die grünen Berge hinein verlaufende Straße schaut (da reiten auf hochbepackten Maultieren die Bäuerinnen zu Markte und von zerlumpten Hirten, die aber stolz und froh ihr flatternd baskisches Barett schwingen, wird viel Vieh getrieben) über diese freundliche Brücke, auf der gut zu verweilen ist, kommt man in einen großen Park. Der geht weit, weithin und immer wieder sieht man zwischen dem schwarzen Laub, das die Sonne in Goldstreifen bindet, nach dem blau leuchtenden Eise hinaus. Hier, tief drinnen unter den alten Bäumen, hatte die Königin Jeanne das Castet Beziat, das „liebe Schlösselein" gebaut, daß ihre Tochter Catherine dahin gehen könne, zu träumen und die Poeten zu lesen; doch ist es verschwunden und wer hätte auch heute Verwendung dafür?

Sie haben noch einen zweiten Park, drüben, auf der anderen Seite der Stadt, im Osten, aber auch nach dem Süden gewendet, den Park Beaumont, wohl gepflegt, mit anmutigen Beeten und reichen Sichten ins Gebirg, über Nähen und Fernen. Hier spielt oft Musik, eine magere, doch desto eifrigere Kapelle; aber man kann sich in den Wald entfernen, in den der Garten endet. Viele Villen sind hier, rings; denn die Fremden lieben die reinliche und blanke Stadt und suchen ihr mildes, sanftes Klima, das im strengen Winter selbst immer zehn Grad bewahrt; Engländer besonders siedeln sich gerne hier an.

Lourdes.

Die Fahrt, von Pau weg, in die weißen Berge hinein, immer das leuchtende Thal hinauf zwischen immer schrofferen Wänden immer steilerer Wälder, welche in jähe Abstürze abbrechen, an dem Gave de Pau, einem raschen, seichten, hellgrünen Forellenbach, der enger und felsiger wird, oft in wirbelnden Wehren gischend — das ist sehr schön. Man kommt an Coarraze vorüber, wo „unser Wildfang“ aufbauerte, wie der zärtliche Stolz der Bearner ihn hieß, der nachmals der lustigste aller französischen Könige ward; nämlich, vor Furcht, daß er nicht etwa verzärtelt und vermuttert werden könnte, nahm ihn der Ahn, kaum daß er nur recht geboren war, der allzu großen Elternliebe weg und nachdem er das Wurm, das helle schrie, mit einem kräftigen Tropfen Jurançonner, der wohl einen Mann hätte

umwerfen können, gestillt hatte, entführte er's gleich in die Berge, damit's nicht „pleureur ni rechigné“, damit's kein Thränzer und Kopfhänger würde; da, wildwüchsig im freien Winde, barfuß die Felsen auf und nieder, unter den Tücken stündlich neuer Gefahren, da hatte er's nun freilich leicht, dieser herzhafte, verschlagene, unbezwungene Held zu werden. Dann weiter an Nay, wo die großen baskischen Mützen gemacht werden, die hier Landestracht sind: sie gleichen den Stürmern unserer Studenten und nehmen sich sehr malerisch aus, wie nach japanischer Koketterie im Nacken aufgerollte Fächer. An Bétharranz endlich, wohin auch viel gewallfahrtet wird, zu einer sehr alten Kapelle, die schon die Kreuzfahrer verehrten. Es ist eine lustige Fahrt und die Sonne glänzt und die Luft ist so silberhelle, als hätte sie sich aus Blüten und Schnee ein schimmernd Silberhemd gewoben.

Am Ende aber, wo es an einen hohen, runden, grünen Berg anrennt, da stößt das Thal mit einem anderen zusammen, dem von Argelès, das querüber liegt, geradewegs ins Eisgebirg hinein, und von einem rauhen Schlosse auf wildem Riffe versperrt wird, um welches in alten Tagen oft grimmes Schlachten war. Da ragt, am Rande des äußersten Hügels — rechts, wenn man aus dem Bearnischen einfährt — ein schlanker, weißer Turm von einer mächtigen, weithin leuchtenden Rampe. Das ist die Kirche unserer lieben Frau von Lourdes.

Die Landschaft, wenn man von der Bahn hinab schreitet, ist unvergleichlich. Wie sich das blanke Häusergewimmel um das graue Schloß auf jähem Felsen drängt, das hat mich an Salzburg gemahnt. Nur fehlt, dahinter, die weite Ebene; sondern gleich, kaum daß noch die Stadt sich recht aufgestellt hat, steigen links und rechts gewaltige

Berge auf, welche schräg nach der Seite umgelegt sind, so daß sie dem eisumwölkten Grunde vortreffliche Kulissen abgeben. Das ist der Vignemale, in welchen man da schaut, der höchste Gipfel in den französischen Pyrenäen, 3298 Meter hoch. Der Boulevard, welcher, sich hebend und dann wieder sinkend, nach der Grotte führt, hat nichts als, neben etlichen Schenken, Schaubude an Schaubude, wo Andenken feilgeboten werden, Bilder, Rosenkränze, geweihte Münzen, Statuen aus Holz oder Erde, Kreuze und Legenden, und Händler kugeln da mit aufdringlichem Lärm herum, daß man schwer durchkommt; denn sie halten es für Christenpflicht des Fremden, sie zu bereichern. Priester, Nonnen und Pilger, mit Stab und Muschel, sieht man viele, dazwischen einmal die helle und bunte Landestracht: Die Bäuerinnen tragen faltige blaue Röcke und um Kopf und Busen schlagen sie ein grellrotes Tuch. Auf der Brücke erneuert sich die Landschaft: man gewahrt die finstere Breitseite des trotzigen Schlosses, dessen Umständlichkeit und Weitschweifigkeit in vielen Mauern und Türmen man hier erst inne wird, und ins Wasser hinein träumt unter schwarzen Fichten ein altes Kloster; aber schon ist der Blick im Banne der Marienstadt drüben, welche auf dem Knie eines runden, ganz kahlen Berges aufragt, in den eine sanfte Rampe gekerbt ist, zu dem Calvaire aufzusteigen.

Ein heiliger Michael, der den Teufel schlägt, mit einer langmächtigen Lanze, in Erz; dann, in Marmor, ein Christ mit der Maria und der Madeleine, ein Kreuz, das abends in Flammen lodert; endlich ein breiter Garten, an dessen Ausgang eine Jungfrau ist, auf epheuumsponnenem Stein, unter einem aus Glasglocken gebildeten Bogen, die, wenn's dunkelt, glühen — so nähert man sich langsam. Davor hat man nun dieses Bild: rechts und links heben sich, um-

gebogen, so daß sie einen Halbmond geben, zwei große Rampen, auf Arkaden. Wo sie sich oben begegnen, in dieser Höhe ist die Kuppel der Eglise du Rosaire, einer unter sie versenkten Rotunde maurischen Stiles, um deren Dom fünfzehn Kapellen kreisen, welche alle mit bunten Bildchen und künstlichen Rosen gar zierlich herausgeputzt und von vielen Kerzen, weißen und roten, welche die Pilger aufstecken, erhellt sind. Von der Rampenhöhe, über dem Dom des Rosaire, steigen zwei neue, aber diesmal steilere und in engerem Bogen geschweifte Rampen empor, zu der Halle der Basilika. Diese, welche weithin beide Thäler beherrscht, im Angesichte und von der Höhe des alten Schlosses, ist von einer sehr schlanken, schwärmerischen und inbrünstigen Gotik, welche jeden Augenblick gleich in den Himmel auf fortfliegen zu wollen scheint. Doch hält das träumerische und sehnsüchtige Gefühl, welches sie auf Nerven und Sinne suggeriert, nicht vor, wie man nur in das große Schiff tritt, welches von einem so laut und stürmisch ausschweifenden Pomp und mit Fahnen, Teppichen, Wappen, Schwertern, Statuen, Denkmalen, Edelstein, Farbe und Gold so bunt durcheinander überladen ist, daß man alle Ruhe und jeden ernsten, in Sammlung friedlichen Gedanken und völlig den Atem verliert. Es ist eine Kirmeß und kirmeßmäßig ist denn auch hier das Betragen der gaffenden und stammelnden Pilger, welche in der Begierde, nur ja von der feisten Pracht dieser üppigen Spenden nicht etwa einen besonderen Schatz zu versäumen, der Gebete völlig vergessen: die Schaulust frißt die Andacht auf. In der Krypta unten ist's nicht besser. Ein Theater würde man tadeln, das so aufdringlich theaterhaft wäre.

Aber die Grotte dafür hat mich mit mächtiger Rührung ergriffen Es ist eine flache, schmale Höhle in den

Berg hinein, wo der Fels in den Bach abfällt, die in ihrer Wölbung kleinere Höhlen enthält. In der höchsten steht die Gottesmutter und hat die Hände im Gebet gefaltet. Es wächst Strauch herum, Eppich hängt nieder. Am Felsen sind viele Andenken, Krücken besonders, deren die Gläubigen durch Gelübde ledig wurden, Beine und Arme aus Holz oder Stein und noch andere Zeichen. Es brennen viele Kerzen, ganz winzige, die bald flackernd verlöschen, neben faustdicken, die wie Fackeln prasseln, und Rosen sind ausgestreut, von denen ein guter Duft ist.

Hier war es, daß in 1858 der Bernadette Sonbirous, einer schlichten Magd, die damals vierzehn Jahre hatte, die heilige Frau erschien. Sie trug ein weißes Kleid und einen weißen Schleier und einen blauen Gürtel herum, den heiligen Rosenkranz in der Hand. und aus ihren Füßen sprossen Blumen. Sie war aber ganz köstlich anzuschauen, gut und schön und über alles hold, und sie lächelte ein wenig und sagte: Thu' mir den Gefallen und komm vierzehn Tage lang hierher. Dafür verspreche ich Dir, Dich glücklich zu machen, nicht in dieser Welt, aber in der anderen. Du wirst beten für die Sünder und die Erde küssen für die Sünder. Ich möchte, daß die Leute hierher kommen sollen, daß sie wallfahrten hierher. Wascht Euch, trinkt von diesem Wasser und esset vom Grase nebenan. Sag' den Priestern, daß sie mir hier ein Kirchlein bauen. Ich bin die unbefleckte Empfängnis.

So sprach die Jungfrau zu dem Kinde und rührte an den Fels, aus dem gleich ein helles, kräftiges Wasser floß. Achtzehn Mal ist sie erschienen, immer am hellen Tage. Die Magd ging hin und sagte es den Leuten und that alles nach dem Geheiß. Wenige wollten es erst glauben und es war viel Zweifel, selbst unter den Priestern. Weil

sie aber standhaft blieb, kamen ihr Wunder zu Hilfe, Heilungen aus dem Quell, die kein Arzt mit seiner Kunst begriff. Da beugte sich der Bischof von Tarbes und entschied für die Magd und alles geschah nach dem Willen der Heiligen, wie sie sich dem Kinde verkündigt hatte. Es kamen aber viele Kranke, wuschen sich und wurden gesund. Von vielen sind die Namen im bischöflichen Buche zu lesen, den „Annales de Lourdes“, und eine genaue Beschreibung ist dabei, wie das Wunder sich zutrug, und besonders auf ärztliche Zeugnisse ist sehr viel gehalten, die fleißig abgedruckt sind.

Dieses ist die Legende, welche sehr lieblich und von einer verschämten Anmut ist, wie oft die Volkslieder. In einer demütigen Einbildung, die voll Sehnsucht und ohne Begierde war, mochte solches Märchen wohl Wahrheit werden. Man hätte sie aber so lassen sollen, in dieser keuschen, frühlingischen, rührenden Anmut, statt sie in dem plumpen und schwerfälligen Apparat zu ersticken, in welchem man sie ausbeuten will, für Zwecke, welche weit weg sind.

Frischer Oktober war's, in dem ich da herumstieg, und es blies winterlich aus den Bergen. Aber immer noch gab es der vollen Pilgerzüge eine reiche Fülle, die nicht enden wollte. Das Volk ist sehr fromm hier, weil sie die Frömmigkeit unters Vergnügen rechnen. Sie brauchen sie wie einen feurigen Wein, der das Blut rascher wallt. Sie schafft ihnen eine Erregung und Erfrischung der Seele, die sie nicht missen wollen, und sie gehen an den Altar wie der rüstige Spieler an den grünen Tisch: um den Nervenkitzel, den Taumel der Sinne und den Schauder des Gefühls ist es ihnen zu thun. Es ist immer dasselbe noch wie in den Tagen der stürmischen Jeanne d'Albret, die gleich

feurig im Gebet, wie in der Minne war, weil Minne und Gebet ja alle beide Überreizungen der Seele übers Natürliche und Gewöhnliche hinaus sind, ohne welche mancher nicht leben mag.

Biarritz.

Bayonne ist schon halb spanisch. Das macht die Heimat der Bajonette laut, freudig und farbig, in wunderlichem Gegensatze zu der kalten, finsteren, schwarzen Festung, zwischen deren jähe, schroffe Wände ihr fröhliches Gedränge eingezwängt ist. Malerherz lacht hier.

Das Leben ist immerwährende Schaustellung, sucht das Bild und entwickelt sich dekorativ. Im Augenblicke, wie ihn die Gegenwart reicht, ohne der Zukunft zu denken, verweilen diese aus Beruf lungernden Menschen und, ungeschäftigem Genuß ergeben, verfolgen sie diese einzige Sorge, sich schön darzustellen. Auf breiten Plätzen unter schattigen Arkaden ist dazu immer Gelegenheit. Aber der Fluß erst recht ist dafür wie geschaffen und die langen, hohen Ufer, die mächtigen Brücken sind die schönste Bühne. Dahin kommen die schwarzen, heißen Mädchen um Wasser, mit schweren, runden Henkelkrügen aus gebrannter Erde; wie sie sich sanft schwingen und wiegen im langsamen Gange, Schwänen vergleichbar, und dann mit breiten, weit ausholenden und den Bogen suchenden Gebärden das Gefäß neigen, darin ist nichts von jener lieblichen Schelmerei, die wohl eine Pariserin der nämlichen Handlung zu geben wußte, aber es herrscht darin ein großer Zug ins Statuäre. Da träumen die Burschen, über die Rampe hinaus, in die klare sanfte

Flut, oder werfen sich Scherze zu, die von Liedern aufgefangen werden; und wenn sie Trauben oder Pfirsiche schlürfend gar noch ein geduldiges Maultier finden, in den Ohren zu krauen zum Zeitvertreib, oder eine von diesen großen, zottigen Ziegen, dann wissen sie sich nichts mehr zu wünschen.

Es sind zwei Flüsse, an denen die Stadt liegt: die Nive und der Adour, die hier, sechs Kilometer vom Gascogner Golfe, sich vereinigen, das scheidet die Stadt in drei Quartiere: das vom St. Esprit, mit der alten Citadelle des Vauban, der niemals genommenen, welches lange eine Gemeinde für sich gewesen, bis in die sechziger Jahre; das Klein-Bayonne, zwischen den beiden Flüssen, um ein finsteres Reduit herum; und die eigentliche Stadt am Ufer der Nive, mit dem alten Schloß aus dem zwölften Jahrhundert, welches auf den Trümmern des römischen Lapurdum erbaut ward.

In Klein-Bayonne habe ich die St. André aufgesucht, eine moderne Gotik, um die Assomption des Bonnat zu sehen, welche hier ist. Sie stammt aus 1869, als der energische Künstler noch nicht in jene Athletenmalerei verrannt war, durch welche er heute alle Muskeln zu Karikaturen des Michelangelo verzerrt. Aber der eigentliche Trumpf der Stadt, auf welchen die feurigen Bayonnesen sehr stolz sind, ist die Kathedrale.

Mit dieser ist's mir wunderlich ergangen. Taine, in seinem sehr leserlichem Voyage aux Pyrénées, hat ein finsteres und grausiges Bild des Schreckens und der Wildheit von ihr gezeichnet, „tout chagrin de cette décrépitude“. So erwartete ich mir ein schwarzes und verfallenes Schandmal, in dessen Trümmern der Tod grinste und der Geschmack gefoltert wäre, häßliches und schauriges Mittelalter

Viktor Hugoscher Vision. Ich fand einen hellen stolzen und kühnen Bau, sehr adelig und von freudiger Harmonie in allen Teilen. Und so verliebt sind wir in unsere einmal gebildeten Vorstellungen daß es mir leid that, sie so wider Erwarten schön zu finden und ich eine Weile brauchte, um ihr mit Zwang gerecht zu werden.

Ein lobenswerter Patriot nämlich, Herr Lormand, hat eine Rente von 35 000 Francs gegeben, die verstümmelte auszubauen. Davon hat man sie erst gereinigt und aller entstellenden Verstümperungen befreit, dann zwei kühne Türme aufgerichtet und ist jetzt daran, in einem mächtigen Portal ihre Würde zu vollenden. Dann wird sie sich getrost mit allen Nebenbuhlerinnen vergleichen können.

So ist das Schauwürdige der Stadt rasch abgeschöpft, in wenigen Stunden. Aber unerschöpflich, an Reiz und Wunder, bleibt der Strom, der gewaltige und majestätische Strom. Seiner Bilder kann man sich nicht ersättigen.

Ich bin da einen Abend hinausgewandert, durch die grauen, rissigen Mauern der grimmigen Veste, welche im Wasser watet, am Flusse. Der ist sehr breit und kaum bemerklichen Falles und atmete nur ganz leise, in langsamen Kräuseln; manchmal stieg es wie ein Seufzer von ihm empor, der gleich wieder erstickte. Kreuzer und Segler ankern da, verschlungene Takel neigen und heben sich, als huschte es von Gespenstern in ihnen. Alle Arbeit feierte längst und es war ganz totenstill weithin, einsam glitt ein einziges Boot. Da setzte ich mich auf eine verlassene Brücke und schaute den spiegelnden Strom hinab, den Wald säumt. Die Bäume, deren einzelne Risse man nicht mehr ausnehmen konnte, wirkten nur noch als ein sehr massiges und schauriges Schwarz, unheimlich gezackt. Darüber lagen wuchtige Wolken, wie aus Blei geblasen. Nur einen schmalen, hellen

Streif unten durch blitzte sehnsüchtig und schmerzlich der rote Abschied der letzten Sonne. Es war ein Bild, wie es die alten Holländer vermochten, so friedlich, traurig und gefaßt. Wir heute, hastig und unstet und von hoffnungslosem Leid zerrissen, wir mögens wohl nachempfinden, nachgestalten können wir's nimmermehr.

Von Bayonne ist's nach Biarritz kaum eine halbe Stunde. Dem berühmten Bade, welches den spanischen und südfranzösischen Adel versammelt hält, fehlen die duftigen Wälder von Arcachon, die Gärten und die Hügel; auch ist es elend gebaut, wirr durcheinander, ohne Plan und Geschmack, aus wüsten Kasernen, ein scheues Rudel greller Mauern. Es hat nur das Meer.

Viele haben versucht, in Schrift und Bild das Meer auszudrücken. Aber niemals ist es beschrieben oder gemalt worden; keine Kraft langt dazu. Es ist von jener Größe und Gewalt, die wir nicht fassen, sondern nur an wunderlichen Zeichen gewahren können, an seinen Wirkungen auf die erschreckte und schaudernde Seele. Aus unserem Gefühle, das es in uns erweckt, nur merken wir, daß es ungeheuer sein muß. Aber von diesem allein können wir erzählen, nicht vom Meere, das über die Sprache ist.

Mich gewann anfangs ein seltsamer Zustand. Ich konnte nicht weg von der Woge, zu keinem Gedanken und keinem Gefühl, gar nicht zur Besinnung, die wie von einem unbegreiflichen Ereignis aufgehalten war, und irrte nur am Strande, zwischen den geschäumten Felsen, in einer bebenden Erregung, die ich nicht deutete, ob's Angst oder Jubel war. Es war mir nur, als müßte jetzt eine große Freude über mich kommen, aber ich würde sie nicht mehr erleben, weil ich die Sehnsucht nicht ertrüge; ein Gefühl, wie der Kinder vor dem Weihnachtszimmer, wenn die Glocke noch immer

nicht tönen und die Thüre noch immer nicht aufgehen will. Es sammelte sich das Blut in den Schläfen zu Hammerschlägen, der Blick wurde rot und ich war im Fieber, drei Tage.

Dann aber kam ein großes Wohlsein und ich hätte nur jauchzen mögen, wußte nicht, warum. Was die Physiologen den sens général du corps nennen, war wie durch ein Wunder zum Guten über das Gewöhnliche hinausgetrieben. Ich wunderte mich, wie stark und kämpferisch ich war, fühlte mich recht gothisch und Krieg mit irgend wem wäre mein Wunsch gewesen.

Und endlich ging das Träumen an. Es träumt sich nirgends wie am Meere, wenn die Wellen tanzen, ihren schimmernden, schäumenden, ewig rastlosen Reigen, wenn in lebendigen Eisfeldern die Flut über die Blöcke klimmt, wenn der Sturm in die Tiefe wühlt, daß die Seele der Woge an den Himmel spritzt.

Wenn Sie das häßlich finden, daß ich so immerfort nur von mir erzähle, unmäßig viel. dann halten Sie sich bloß, bitte, an Wundt und Ribot und die ganze hohe Schule der modernen Psychologie, mit Ihrem Grolle. Diese haben uns so verzogen, durch diese Lehre, daß der Mensch nimmermehr Interessanteres entdeckt, als sich selber und nur dieses allein an den Dingen bedeutet, was sie auf unsere Nerven, mit unseren Sinnen, in unserem Bewußtsein machen. Das hat uns dahin verwöhnt, überall nur über uns selber Noten zu nehmen, wo unsere Väter sie über die Landschaft nahmen, als wäre die für sich selbst was.

Oft bin ich südwärts, nach den spanischen Bergen zu; vor ihren blauschattigen Rissen unter den weißen Wolken leuchtet das Meer ganz grün. Das ist ein wildes Bild, wenn man über das Vorgebirge von Atalaye kommt, um

die zerrissenen und unterwaschenen Trümmer einer gesunkenen Burg, an welchen hungrig die Flut leckt. Ginungagapisch sind Kluft und Block in wüsten Splittern aufgetürmt, wie vom Zorne eines unholden Zerstörers hingewütet. Einsame Fischer suchen dazwischen ihr scheues Glück, Dirnen, barfuß im Schaume, mit verwegenen Sprüngen über's glatte, glitschige Gestein, die Kleider im Winde, haschen Muscheln. Man nennt die Wildnis Chinaougue.

Weiter, hinter einem engen, schwarzen Tunnel, durch das riffige Felswerk, da führt eine lange Brücke ins Meer, weit hinaus, tief ins Getümmel, zu einem Block mit der heiligen Maria. Von diesem aus ist noch einmal ein schmaler, sehr langer Damm vorgeschoben, den die Flut nicht leiden mag. So widersteht er denn auch kaum mehr mit Not, zerrüttet und morsch, ihren grimmigen, tosenden Hieben.

Hier, nach den Bergen hin, nach der Rhune und der Haya und dem Jaizquivel, läuft der baskische Strand. Dahin kommen, einmal alle Sommer, tief aus dem Baskenlande her, Bauern und Hirten in Haufen und die fröhliche Menge übt ihre Schwimmkunst. Es ist ein alter Brauch, von dem sie nicht lassen wollen, diese Wallfahrt zur Welle.

Aber am liebsten wanderte ich immer wieder zum weißen Leuchtturm, drüben, gen Norden. Auf den zackigen Riffen zu klettern war mir Lust, an die es brandete. Ich sah nichts, hörte nichts als das Meer, das ewige Meer, allein mit seinem Grolle und seiner Klage.

Es wechselt immer, Gesicht und Rede, rastlos. Wenn ich's zu fassen glaubte, war's wieder anders: Anders die Farbe, anders der Schaum, anders seine Gebärde und seine Stimme, jeden Augenblick. Manchmal war es weithin nur überall blau, so jauchzend blau wie unsere Seen in den Bergen, wenn der Morgenwind bläst, und grüne Smaragden

gischten dazwischen aus dem stäubenden Silber; aber plötzlich, wenn es die Flut aufrührte, klaffte es braun und schwarz auseinander und warf gelben Speichel auf den violetten Sand und Wetter über den spanischen Bergen sprühte rote Funken in die Kämme. Oft murmelte es wie Märchen, zutraulich und hold, und in einer einsamen Mondnacht einmal hat es mir Seufzer und Küsse gesungen wie eine süße Braut; aber dann rast es wieder jäh, heult wild auf und schnaubt, wie die Begierden. Nein, es läßt sich nicht, es läßt sich nimmermehr sagen.





Die Deutschen im Auslande.

Von Ernst Bark, dem unermüdlichen Vermittler zwischen deutschem und spanischen Schrifttum, ist in diesen Tagen ein Büchlein*) erschienen, das die Teilnahme aller Deutschen verdient: denn manche heimlich schwärende Wunde ist da mutig aufgestochen und manche verschwiegene und darum nur desto schmerzlichere Klage wird laut.

Ich erinnere mich des blonden und raschblütigen Bark sehr gern, der immer von tausend Plänen sprudelte und keinen Augenblick von Rast wissen wollte, unermüdlich hinter seinem Ideale her und unnachgiebig, wenn er einmal was für Recht erkannt und in seinem rücksichtslosen Willen beschlossen hatte. Wir sind manche trauliche Stunde am Manzanares gewandert, und seinen Erfahrungen zu lauschen was er für seltsame Abenteuer erlebt, welche Länder weit herum er gesehen, welche ruhmvolle Männer er gekannt, war mir oft Freude und Gewinn. Er hat ein schönes Stück Welt und ein reiches Stück Leben hinter sich. Balte

*) „Deutschlands Weltstellung und Stellung und Aufgabe der Deutschen im Auslande.“ Zürich.

von Geburt und als standhafter Deutscher bald verdächtig, durch seine liberale Bildung bis an nihilistische Sympathieen gedrängt, ist er als Jüngling schon durch Europa gewandert, mit sehender und lernender Neugier: eine Zeit lang in Genf, dann in Paris und dem warmen, freudigen Süden Frankreichs, eine Weile Redakteur der Wiener Deutschen Zeitung, und dann wieder durch England, Italien und Spanien. Da ist ihm am Ende tief unten auf dem steilen Fels von Malaga, angesichts der weiß schimmernden afrikanischen Berge, die richtige spanische Romanze begegnet, mit allem Zubehör von Mirador, Mandoline und Dolch, von heißer Liebe und großem Leid, wie sich's die Phantasie romantischer Jünglinge nicht schöner wünschen könnte; aber er heiratete flott die stolze und üppige Andalusierin

„pâle comme un beau soir d'automne“

und machte sich in Madrid seßhaft, „la blanche ville aux sérénades.“ Was er dort seitdem in Wort und Schrift und That gewirkt, mit eiserner Thatkraft und niemals versagenden Nerven, in deutscher, französischer, spanischer, russischer Sprache zugleich ein rastloser Werber für seine Ideen, ein treuer und verläßlicher Wechsler des deutschen und des spanischen Geistes, das soll ihm nimmermehr vergessen werden.

Ich teile seine Anschauungen weder im Politischen noch im Künstlerischen; wir haben uns manchmal die Köpfe heiß und die Zunge spitz gestritten. Aber ich habe Respekt vor ihm, weil er ein ganzer Kerl und erprobter Charakter ist, der richtige moderne Held der Feder; und ich werde es ihm immer danken, daß ich mir durch seine Vermittelung unter den madrilenischen Künstlern, den jungen Dichtern und den jungen Malern, manchen lieben Freund erwarb. Und ich achte sein mannhaftes und beherztes Deutschtum, das ihm nur immer Verdruß, Gefahren und allen möglichen Schaden

gebracht hat: denn der Deutsche, der es im Auslande, wo es auch sei, gut haben will, der soll nur sein Deutschtum fein behutsam daheim lassen.

Wir haben oft zusammen davon gesprochen und er hat mir so Seite für Seite dieses Buches vorerzählt, das jetzt erschienen ist, welches er Jahre lang in sich herumgetragen und von Kapitel zu Kapitel sozusagen erlebt hat. Eifrig sammelte er täglich Belege, Beweise, Beispiele, wie sie ihm von den Landsleuten zugebracht oder aus andern Ländern von alten Freunden geschickt wurden. So ist es etwas wie ein Beschwerdebuch aller Deutschen im Auslande geworden, und wer je anders als mit eiligem Rundreisebillet über die Grenze gegangen ist und mehr von der Fremde als bloß die großen internationalen Fütterungs- und Bequartierungskasernen kennt, der wird Manches darin bestätigen müssen.

Seine Anklage richtet sich vor allem gegen die offiziellen Vertretungen der Deutschen im Auslande. Seltsame Geschichten werden von ihnen berichtet. Die Förderung durch gesellschaftliche Empfehlung oder durch kaufmännischen Rat, welche Franzosen und Engländer von ihren Gesandtschaften und Konsulaten erhalten, sucht der Deutsche bei den seinen vergebens. Die deutsche Gesandtschaft kennt mit dem Deutschen im Auslande, der ihr nicht durch persönliche Beziehung besonders empfohlen ist, keinen anderen als den offiziellen Verkehr; zu aufklärendem Unterricht über die Zustände des Landes, zur Unterstützung seiner Absichten und Pläne oder auch nur ihm die Anknüpfung gesellschaftlicher Verbindungen zu erleichtern, fühlt sie sich niemals verpflichtet; die Gewähr solcher Wünsche wird ihm rundweg und nicht immer höflich verweigert — mit diesem einzigen guten Rat, dessen Verschmähung von den hohen Herren dann einem kleinen Hochverrat gleichgeachtet wird: er möge schauen, daß er bald

wieder weiterkäme, hier sei doch nichts zu holen — die stereotype Redensart aller deutschen Konsuln vom Bosporus bis zum Guadalquivir. So, anstatt ihn im Vertrauen der Gesellschaft, des Handels oder der Kreise seines Berufes zu fördern und zu befestigen, wird der Deutsche vielmehr von seiner eigenen Vertretung mit Mißtrauen behandelt und zu guter Letzt auch noch in seinem Selbstvertrauen gelähmt und beängstigt.

Jeder Tourist, der harmlose Vergnügungsbummler, kann Ähnliches erfahren. Auf dem Bureau der französischen Kammer wird jedem, der eine Einlaßkarte begehrt, sehr höflich bedeutet: Die Karten für die Herren Ausländer seien auf ihren Botschaften zu ihrer Verfügung; worauf sich der naive Deutsche zur Gesandtschaft begiebt, um da erst sehr unhöflich angeschnauzt, dann eine Stunde stehen gelassen und endlich mit der gnädigen Mitteilung entlassen zu werden, die Karten seien an die Herren Sekretäre und die „Spitzen" der deutschen Kolonie alle längst vergeben. Zum Glücke findet er leicht einen mitleidigen Pariser und am Ende ist, wenn einer einmal wirklich draußen bleiben muß, der Schade ja nicht gar so fürchterlich.

Die Maler haben schon mehr Ursache, sich zu beklagen. Für den jungen Franzosen, der jetzt nach Madrid kommt, Murillo und Velasquez zu studieren oder die verwegenen Künste des Goya zu belauschen, ist seine Gesandtschaft zunächst von allem Anfang an ein erfreuter Freundeskreis mit offenen Armen, der ihm bei seiner Einrichtung, auf den umständlichen Entdeckungsreisen nach einem richtigen Atelier, zur raschen Eingewöhnung in die sonderbaren Sitten des unbekannten Landes mit bereitem Rate hilft; aber sie wird in wenigen Tagen noch mehr, und das bedeutet ihren eigentlichen Wert: von seinem Gesandten in die erste Gesellschaft

gebracht und allen Mäcenen der Aristokratie von Geburt und Geld aufs Wärmste empfohlen, ist er nach zwei Wochen mit Aufträgen und Bestellungen so reichlich versorgt, daß er nun ein ganz anderes Leben beginnen und ganz anders an seiner Bildung arbeiten kann, als der auf ein karges Staatsstipendium oder die säumigen Zuschüsse irgend eines heimischen Kunstonkels Beschränkte. Und nun lassen Sie sich bloß von irgendwem die Schicksale des Deutschen erzählen, der etwa unverschämt genug ist, sich an seine Botschaft um Zutritt zu den verschlossenen Tiepolos der Königin zu wenden!

Nun gar erst Ärzte und Kaufleute, deren Wirksamkeit Vertrauen und Kredit voraussetzt. Der deutsche Arzt ist jetzt im Auslande sehr angesehen; der englische allein kann mit ihm konkurrieren. Günstigere Verhältnisse lassen sich kaum denken. Aber welche unendlichen Hindernisse und Erschwerungen aller Art werden ihm nicht täglich von eben Jenen zwischen die Beine geworfen. von denen der Arglose vielmehr Teilnahme und willige Förderung erhoffte, von den Behörden seines eigenen Staates! Man braucht bloß ein einziges Mal ein bischen ins Ausland geguckt und die Schicksale eines einzigen Deutschen bloß vernommen zu haben, um sich dieser Bark'schen Anklage mit Erbitterung anzuschließen:

„Desgleichen ist die Stellung des deutschen Großhändlers oder Agenten im Auslande seinem englischen Rivalen gegenüber eine viel bescheidenere, da dieser gleich als eine Macht in einem Ort auftreten kann, da er von der offiziellen Vertretung seines Landes persönlich in die Gesellschaft eingeführt und geschäftlich auf alle Weise gefördert wird, während der deutsche Arzt, Bankier, Großhändler oder Agent von seiner, respektive deutschen oder österreichischen Gesandtschaft völlig

unbeachtet bleibt. Es handelt sich hier nicht allein um die positiven Vorteile einer gebührenden Einführung, sondern mehr vielleicht noch um die negative Seite: gewohnt durch Franzosen und Engländer, daß distinguierte Fremde durch ihre Vertreter gesellschaftlich eingeführt werden, blickt der Spanier, Italiener oder Südamerikaner auf den uneingeführt gebliebenen Deutschen natürlicherweise mit Mißtrauen herab, und dieses vermehrt sich, wenn auf Anfragen um Referenzen der offizielle Vertreter bloß eine kühle, diplomatisch vorsichtige Antwort hat, denn er kennt ja seinen neu angekommenen Landsmann nicht, hat sich nicht nach dessen Zwecken und Zielen erkundigt und hält seine Stellung für zu erhaben, um sich zum Agenten von Privatpersonen zu erniedrigen. So erklärt es sich, daß der gebildete Deutsche im Auslande es unendlich schwerer hat, fortzukommen, als andere Nationen."

Alle diese Anklagen sind gerecht und ihre Not brennt den Deutschen im Auslande auf den Nägeln. Darum halte ich dieses Buch, an dem mir manches, vor allem ein franzosenfresserischer Teutonismus, mißfällt, für eine wackere und verdienstliche That, die zu unterstützen ist; darum möchte ich, daß es von allen gelesen und überall davon gesprochen werde. Darum erwarte ich, daß die beschuldigten Behörden nicht zögern werden, sich zu rechtfertigen.

Seine anderen Beschwerden, mit denen er nicht geizt, kann ich nicht kontrollieren. Ich weiß nicht, ob das Alles buchstäblich so zutrifft, wie es hier erzählt wird: „Überall umgeben sich deutsche Gesandte und Botschafter mit einem reaktionären Dunstkreise, selbst wenn dieser faktiös oder rein revolutionär im Sinne des Rückschrittes ist. In Paris findet das Roi-schwärmende Saint-Germain im deutschen Botschaftshotel die freundlichste Aufnahme und gewisse Mi-

nister werden mit so absichtlicher Kälte behandelt, daß sie es vorziehen, ferne zu bleiben. In Madrid geschieht dasselbe, und diese reaktionäre Tendenz geht hier so weit, daß die liberalen Staatsmänner völlig ignoriert werden und nur die Konservativen oder die mit Don Carlos liebäugelnde klerikale Aristokratie in den Botschaftsräumen gesehen wird ..... Selbst deutsche „Weltblätter“ werden gezwungen, ihre Berichterstatter nach Belieben jener Kreise zu wählen, wenn sie sich nicht in Gegensatz zum deutschen offiziellen Vertreter setzen wollen. Die Fäden jesuitischer Bevormundung gehen auf diese Weise bis in die Redaktionen deutscher Blätter, die gewiß nicht ahnen, daß der Wink, den sie von der deutschen Gesandtschaft oder Botschaft erhielten, von reaktionär-klerikalem und damit deutschfeindlichem Interesse eingegeben war.“ Ich habe Ähnliches in Paris und in Madrid oftmals berichten hören; aber leicht kann politische Verbitterung zu ungerechten Verallgemeinerungen verführen. Man müßte doch erst die Gegenrede der Verteidigung prüfen.





Ein Brief an den Kunstwart.

Eine Botschaft an alle Künstler.

Nein, niemals hätte ich es gedacht, als ich in müßiger Neugierde durch dieses in lieblichen und heiteren Arabesken blühend schimmernde Thor des Colegio mayor de Santa Cruz trat — estilo grecoromano restaurado, wie sie hier die Renaissance heißen —, mit keiner eiligen Ahnung hätte ich mir's auch nur traumhaft vermutet, im staubigen, spinnigen, rauchigen Wust dieser engen und schwarzen Gewölbe hier solcher Offenbarung begnadet zu werden, Offenbarung der höchsten Kunst und Enthüllung ihres geheimsten Zaubers. In müßiger Neugierde, ja, bin ich schlendernd gekommen, die Kuriositäten von Valladolid der Reihe nach abzufertigen, von den gotischen Wundern San Pablo und San Gregorio an dem Palast des blutigen Torquemado vorüber, der jetzt ein gemütliches Bezirksgericht ist, und über die weite Richtstätte der Auto-dafés nach der kalten und schwermassigen Kathedrale, der man die Herkunft von dem schiefen und gelben Philipp ansieht, und so denn am Ende auch zu diesem Museum, die berühmten Fuensaldañas

des Rubens zu schauen, als gewissenhafter und pflichttreuer Tourist, daß er nachher was erzählen kann. Aber in Taumel bin ich fort, in Rausch und Wollust, in einer seligen Verzückung, dergleichen niemals, so lange ich mich erinnere, meine erschauernde Seele so fieberhaft durchglühte.

Ich hatte wohl schon gehört (in manchen Büchern ist es zu lesen) von der kastilischen Holzschneiderei der beiden valladolidischen Meister Berruguete und Hernandez und des italischen Juan de Juni. Das sei eine seltsame und wunderliche Kunst, von kräftiger Tugend im Naturalistischen, von wilder Kühnheit bis an die verwegensten Pläne, und absonderlich durch das Farbige, das gegen unsere Gewohnheiten verstößt. Ein antiquarisches Wunder also, ergötzlich für den Verstand — aber wo nach dieser dürren Weisheit unserer Schriftgelehrten, woher in aller Welt konnte ich auf so namenlosen Wonnesturm des Gefühls gefaßt sein?

Besonders — dies muß ich gestehen — da mir von allen Künsten immer die bildhauerische die langsamsten und flachsten Wirkungen gemacht hat, in ihren gepriesenen Meisterwerken selbst in glatten Wellen mein Gehirn nur mit Vergnügen kräuselnd, das angelernt und angebildet war, ohne mit Sturm jemals meine Sinne zu überwältigen und in die Tiefe der Empfindung zu tauchen. Aus zwei Gründen: mein Wirklichkeitssinn und mein Farbensinn hörten nicht auf, sich gegen sie jedes neue Mal aufs Neue zu empören, zänkische und stets verdrossene Frondeure. Ich konnte die Illusion niemals gewinnen, die aus dem Irdischen weg zum Traume befreiende Illusion der Dichtung und der Malerei, welche von der Einbildung in unserem Bewußtsein vollbracht wird, wenn darauf der Zwang einer Wahrheit und der Rhythmus einer Farbe stoßen. Ich bewunderte wohl

die Fertigkeit und Geschicklichkeit der kundigen Artisten, im Marmorenen so nahe ans Fleischliche zu geraten, aber den Schein der Wirklichkeit, daß mir ihre Gebilde Geschöpfe worden wären, vermochten sie niemals über mich; und was ich mich mit Vorstellungen und Zusprechungen auch mühte, die Freude blieb mir tot, weil das Leben nur in der Farbe ist.

Wirklichkeit und Farbe, welche Natur ihm verschließt, vermag kein Marmor zu bieten. Zum letzten Worte der Kunst, zu ihrem Segen und ihrer Weihe kann der einzelne Marmor, ohne Hilfe des Fremden, aus sich selbst, nimmermehr gelangen. Als Anhang und Nebendienst der Künste, der erst im Gefüge der anderen, durch Zusammenhang mit dem Bilde und dem Bau, wirksam und kräftig wird, nur als Glied der Dekoration, wie sie von den gotischen Kirchen und dem barocken Garten gebraucht wird, habe ich darum die Bildhauerei, die ich nur im Marmorenen kannte, vordem geachtet.

Die kastilianische Skulptur hat von den großen Italienern den hohen Stil im Marmor übernommen, die michelangeleske Größe, Würde und Gewalt. Aber indem sie diesen kothurnischen Stil am Holze, statt am Marmor, vollbrachte, vermochte sie ihm die Wahrheit des täglichen Lebens und die naturalistische Geberde der Straße zu gesellen. Und indem sie das fügsame Holz in Farben tauchte, wußte sie es in die Wunder des Lichtes zu setzen. Das sind die drei Neuerungen der kastilianischen Schule, welche hier in spinniger Einsamkeit verstauben und welche die Welt umwälzen werden, alle Gewohnheiten der Skulptur, ihr ganzes Verhältnis in der Kunst und überhaupt alle unsere ästhetischen Begriffe, an dem Tage, wo ein nachbildender Künstler sich ihrer und Europas erbarmt. Eine Revolution wird von ihnen aus durch die Welt brausen, gegen welche die Entdeckung Pompejis Kinderspiel und Ammenspott gewesen.

Ich kann in dieser vorläufigen Notiz, welche ich im Fieber des ersten Jubels mit jagendem Stifte hinsetze und welche nur als erster Alarm unter die Künstler gellen soll, keine Vorstellung geben, weder von dem Umfange dieser an die 160 Nummern starken Sammlung, welche, einmal bekannt und in Beispielen und in Proben mitgeteilt, die italienischen Museen veröden wird, noch von dem unsäglichen Reize ihrer Hauptstücke, deren zehn schlechthin klassische sind, noch von der Geschichte der kastilianischen Skulptur, wie sie sich langsam, in keuchender Not, aus italienischen Anfängen durch den autochthonen Naturalismus, indem sie an das koloristische Genie des Hernandez gerät, zu dieser besonderen, unvergleichlichen und schier unfaßlichen Farbenskulptur entwickelt, welche die höchste Meisterschaft des Meißels in der bisherigen Menschengeschichte darstellt. Es ist eine unendliche, gar nicht begreifliche, beklemmende, verwirrende, tötliche Fülle von Wucht, Leidenschaft, Größe, Wahrheit und Schönheit, und drei Tage, drei volle Tage, vom ersten scheuen grauen Morgen bis in die tiefe Empörung wider die grausame Nacht hinein, die neidisch das Göttliche raubte, habe ich in unerhörter Wollust hier geschwelgt, mit rauchenden Sinnen, von einem zum anderen und wieder zurückkehrend zehn Mal zu jedem, weil jedes das schönste war und nur das nächste noch herrlicher, aber freilich das gewaltigste doch das letzte, und mir siedete das Blut und meine Nerven tanzten in wilden, wahnsinnigen Sprüngen und fast erwürgt hat mich die tobende Begierde, wenn ich wenigstens einen Freund hier hätte, der mich verstünde, der mit mir jauchzte und mit dem ich weinte im namenlosen Stolz der unendlichen Menschenwürde, welche die Großen erreichen. . . .

. . . .

. . . .

Soll ich diesen lyrischen Wahnsinn wirklich lieber streichen, den mancher Spott verhöhnen wird, in kaltem Verstande, der nüchtern bleibt? Aber was sonst, was anders vermöchte denn von Größe und Macht einer Kunst ein deutlicheres Zeichen zu geben, als im Überschwange des Gefühles die Wirkung, welche ihr Zauber vollbringt? Jetzt nur noch eine eilige historische Notiz, für das gelehrte Gewissen.

Die farbige Holzbildnerei übten die Kastilier von jeher, aus den Anfängen der christlichen Zeit herauf. Alonso Berruguete, um 1480 in Paredis de Nava geboren, zehn Meilen von Valladolid, und siebzehn Jahre von Michelangelo gebildet, brachte in diese Überlieferung der Heimat die italienische Marmortechnik, welche Juan de Juni darauf zu handwerkerlicher Meisterschaft vollendete. Dieses Werk dann, den großen statuären Stil der Florentiner und Römer im hergebrachten farbigen Holznaturalismus des Landes, fand Gregorio Hernandez als Brauch und Übung vor und, einmal sattelfest in ihrer Weise, sattelfest, nach langem Fleiße, in der ewigen monumentalen Geberde und sattelfest, durch häufige Verwegenheit, in der unnachgiebigen naturalistischen Begierde, fügte Gregorio Hernandez aus seinem Eigenen dazu die Musik der farbigen Dekoration, indem er, was vordem zufälliges, bescheidenes, mißächtliches Geleit gewesen, fortan auf den Thron seiner Kunst und die koloristischen Gesetze zur Alleinherrschaft, der die anderen nur dienen, erhob. So kam über den Realisten in Holz, der das Leben nachformte, der Bildhauer und brachte den Stil, und über den Bildhauer kam der Maler und brachte den Rhythmus, und so geschah es durch mühseligen Dienst fast eines Jahrhunderts, indem jeder den anderen fortsetzte, aber sein Eigenes ausdrückte, daß am Ende diese fünf

glorreichen Schöpfungen wurden, in denen das stilistische, das naturalistische und das koloristische, welche sonst hadern und unter sich fehden, zu friedlich wirksamer Einheit verbunden sind, diese fünf Meisterthaten des Gregorio Hernandez: der Täufer Johannes, die Santa Theresa, der San Sebastian, die Virgen del Carmen und die Pietà.

Die Pietà ist vielleicht die gewaltigste unter ihnen. Die Jungfrau, lebensgroß, in schwerem blauen Mantel, von Böcklinischem Blau, welche über dem schlaffen Leichnam des Gottessohnes verzweifelt, ist von einer monumentalen Größe in Haltung und Gebärde, wie nur die Medicäerin oder der Schmerz der Niobe, von einer Anmut und Holdheit des Profiles, welchen nur der Liller Mädchenkopf verglichen werden kann, von einer Grazie des adeligen Leibes, welche alle rafaelischen Madonnen übertrifft. Dazu im Leichnam des Christus eine so entsetzliche und furchtbare Gewalt des Naturalismus, welche Marmor niemals erreicht hat — von einer unerbittlichen Anatomie, die nicht beschrieben werden kann. Dazu endlich, zum Monumentalen und zum Naturalistischen, in ihnen und über sie ausgegossen ein Raffinement in der Farbe, wie es seit Fiesole nur noch Puvis de Chavanne geglückt ist. Ja, so mag ich Ihre Vorstellung vielleicht nähern, durch diesen Ausdruck: denken Sie sich das Verfahren der Puvis de Chavanneschen dekorativen Musik statt auf flacher Leinwand über menschengroße Gestalten verübt, welche ein Bastien-Lepagesches Gesicht geschaut und eine Michelangeleske Faust gemeißelt hat.

Ich kann mir wohl denken, daß Ihnen das überschwenglich klingt. Mir klingt es schaal und matt, wenn ich's neben die Woge in meiner Brust halte. So sehr sind diese Werke über allem Ausdruck, über allem Vergleich, über allem Maß.

Aber jetzt muß, da schon vor mir sozusagen kein vernünftiger Mensch in diese verlassene Stadt geraten zu sein scheint, jetzt muß dreierlei geschehen. Es muß Künstlern und Laien die frohe Botschaft verkündigt werden von dieser ganz besonderen Skulptur in Farben hier, in der das Wähnen der Moderne Frieden findet. Es muß für Kopien in alle Welt gesorgt werden, für Photographien der Hauptwerke überallhin und in alle Blätter, für Reproduktionen in Holz dann, für welche wirksame und kräftige Künstler ausgewählt und hierher gesendet werden sollen. Es muß dieses Valladolid das Mekka aller Bildhauer werden, und wenn der erste große Pilgerzug zur Andacht hier versammelt ist, dann, während die Glocken klingen und heiliges Jauchzen sein wird, wollen wir unsere Pinsel zerfasern und unsere Federn einstampfen und die Saiten von allen Geigen reißen: denn nicht in Farben und nicht in Tönen, ja nicht einmal in Worten kann jemals solche Hoheit und Würde wieder geschaffen werden — es ist ja nicht denkbar.

Ich habe mir, was an Photographien aufzutreiben war, hier verschafft und für Madrid versprach man mir, daß ich noch mehrere fände. Ich habe, durch die liebenswürdige Gastfreundschaft des Senor Don José y Monsó, des Direktors der Escuela de Bellas Artes, die ich nicht genug rühmen und der ich nicht genug danken kann, reichlich gefördert, einen Turm von kunsthistorischen und bibliographischen Noten aufgehäuft, aus dem in der Muße sich wohl etwas gestalten wird. Ihnen, mein lieber „Kunstwart“, sende ich diese erste Notiz, mit jagendem Stift auf erbettelte Zettel gekritzelt, in der Hast der ersten Wollust, damit die vielen Freunde, Genossen und Waffenbrüder Ihrer Zeitschrift Freunde, Genossen und Waffenbrüder werden mögen auch meiner Entdeckung. Sie werden mir helfen, zu beraten,

wie hier der Kunst am wirksamsten zu dienen ist, und wir wollen zusammen blasen und trommeln, in alle Winde, überallher Echo zu versammeln. Aber eilig, mein lieber Freund, eilig thut's Not — mich wenigstens schmerzt das Mitleid ganz unerträglich, daß Tausende und Tausende noch schmachten, ausgeschlossen von dieser höchsten Weihe des Meißels und diesem höchsten Glücke im Bilde.





Die kastilianische Skulptur.

Wenn man aus der bunten, sängerischen und dem Tanze ergebenen Gascogne in welcher die Freude nie rastet, nach dem alten Kastilien kommt, das ist eine düstere, schwermütige, kummervolle Reise, wie aus allem Leben heraus, in ewigen Tod. Es giebt ein beklommenes Gefühl, das den Atem anhält, als wäre man über die letzte Grenze der wirkenden Gegenwart verschlagen und rings von verloschener Vergangenheit umnachtet. Es entweicht jede Spur thätiger Bewegung und zwischen geschwärzten Trümmern und bemoostem Schutt ist es eine schaurige Wanderung wie durch Leichenfelder.

Auch die Bevölkerung verdrießt den durch französische Gastlichkeit Verwöhnten, deren offenarmige Bereitschaft er erst in Andalusien wiederfinden wird. Hier hassen sie den Fremden, mißtrauen ihm und beuten ihn aus. Diese hungrigen Hidalgos strecken gebieterisch die hohle Hand vor, erzwingen ein Almosen und wenden sich mit verächtlicher Gebärde ab. Sie bleiben immer in die zerlumpte Capa tief vermummt und Anderes als ihre operettenhafte Pose zeigen

sie keinem Gaste. Sie sind schweigsam, ungesellig und mürrisch. Wort und Geste gehen ihnen immer auf Stelzen. Wenn man sich im Café zu ihnen setzt, von den Bräuchen des Landes was zu erkunden und ihre täglichen Reden zu hören, gleich rücken sie mit abweisendem Hochmut weg, werfen schiefe, hämische, feindselig zugespitzte Blicke und zischeln Gehässiges aus gekniffenen Lippen. Wenn einer so verwegen ist, sich etwas Landesunübliches an seiner Toilette zu gestatten, spreizen sie sich breit neben ihn hin und ermüden stundenlang nicht, ihn wie ein seltenes Naturspiel zu begaffen. Wenn einer ins Getümmel der Bettler und Strolche gerät, die vor den Kirchen, auf den Plätzen, an den Brücken beutelüstern lungern, und mit Krücken und geschwungenen Mützen um „una limosnita" bedroht wird, dann bilden sie aufmerksame und neugierige Kreise und erwarten mit Genugthuung den Verlauf des anregenden Schauspiels. Mir erwiesen sie noch die besondere Auszeichnung — zwei mal, in Burgos und in Valladolid — weil ich, wider die Sitte des Landes, etwas lange Locken trug und vielleicht auch ein bischen mädchenfreundlicher dreingucken mochte, als sie es von ihren gelassenen Hagestolzen gewohnt sind, mich für den estripador auszuschreien, für den berüchtigten Londoner Jack.

Freilich, man hat dafür die Kunst zum Entgelt. Eine unermeßliche, unerschöpfliche Fülle beseligender Wunder ist wie durch die ausschweifende Gnade einer phantastisch verschwenderischen Fee rings ausgestreut und aufgehäuft, daß das trunkene Auge geblendet wird, und die unzulänglichen Sinne versagen: ein heißes, üppiges Gedränge von jähen und gigantischen Scheinen wie aus schwülen Haschischträumen, daß die Nerven erzittern. Das mag wohl schadlos halten und mit mancher Qual, mit dem grau verwölkten Einerlei

der finsteren Sitten, mit den vielen Enttäuschungen versöhnen. Ich ermangelte auch nicht, mir das alle Tage in ernster Mahnung vorzusagen, um meine widerspenstige Stimmung zu bekehren, und jedes mal, wenn ich mir die reiche Ernte von Genüssen sorgfältig aufgezählt, schämte ich mich und ward ganz zerknirscht, daß so viel Herrlichkeit in meiner spröden Seele so wenig ausrichte, und schalt mich einen Banausen. Es half aber nichts: zwar machte ich mir allmählich aus schlagfertigen Beweisen und dringlichen Vorstellungen eine logische Freude zurecht, aber das sentimentale Unwohlsein darunter ward ich darum doch nicht los. Die bloße Kunst, losgerissen vom Leben und menschenfern vereinsamt, thut's einmal nicht bei mir; was ich in der Kunst suche und von ihr begehre, daß ist immer nur der thätige und leidende Mensch.

Das war, unabänderlich Tag für Tag, meine nordspanische Stimmung. Alles verdroß mich und ich haderte gegen alles: gegen das Land, gegen die Leute, gegen mich selbst und die verwünschte Laune, mein angebetetes Frankreich verlassen zu haben. Ich fürchtete bloß den Spott der Freunde; sonst hätte ich am liebsten gleich wieder Kehrt gemacht, eiligst nach der Gascogne zurück. Dort, ja dort hatte ich wirklich Kunst erlebt, als ein inneres Ereignis, nicht bloß eine äußere Begegnung, weil sie dort aus der Alltäglichkeit des Volkes herauswächst und der natürliche Gefährte alles Menschlichen ist: das Leben führte mich zur Kunst, die sein ungezwungener, unwillkürlicher und unvermeidlicher Ausdruck ist, und aus der Kunst wieder geriet ich durch ihre Tradition in das Leben der Vergangenheit zurück, weiter und weiter, und lebte so vielfach, lebte zugleich mit Enkeln, Vätern und Ahnen, bis ich am Ende das ganze Geschlecht, wie es sich von Anbeginn entwickelt,

in meinem Blute und in meinen Nerven erfuhr, in Wonnen und Wallungen ohne Ende. Aber nein, trotz alledem, es ging wirklich nicht; sie hätten mich zu sehr verlacht.

Das war meine nordspanische Stimmung, welche erst durch die Désinvolture der Madrilenen gelockert und erst durch den unwiderstehlichen Zauber der andalusischen Gastlichkeit gebrochen wurde. In dieser Stimmung trottete ich durch das verschlafene, stumme und farbenkarge Valladolid, mit allerhand menschenfresserischen Anwandlungen. Dazu regnete es auch noch, regnete niederträchtig, tückisch, hoffnungslos, mit verbissenem Grimme, in schweren, trägen, klumpigen Tropfen, die höhnisch aufklatschten. Es regnete unablässig und graue, dumpfe Fetzen hingen vom schwammigen Himmel herab, das Licht erstickend und den Atem belastend. Die kleinen, nassen und glitschigen Kiesel, die eine Art von Pflaster bilden möchten, rauchten zittrige blaue Dämpfe aus, die blendeten und verwirrten. Und bloß der kategorische Imperativ einer bädekerischen Touristenehre hielt mich aufrecht, trieb mich vorwärts.

Endlich war der vorliegende Speisezettel erledigt: die weitläufige Kathedrale des Herrera, ein morscher, moosiger Sumpf, plump, kalt und leer, der mit allem Aufwand prahlerischer Massen doch keine Wirkung ausrichtet; die hehre Anmut der üppigen Façaden von San Gregorio und San Pablo, in wucherischer Gothik mit Figurinen, Arabesken, Ornamenten reich gesegnet, lieblich und groß zugleich: das weite Campo Santo, von stillen Gärten eingefriedet, wo der tigrische Torquemada seinem Wahne fröhnte; die calle de Colon, in der Columbus starb, und die calle del Rastro, in der der arme Cervantes die Korrektur seines Don Quichotte besorgte. Es blieb mir nur noch das Museum. Ein Provinzial-Museum, das in einer Stunde ab-

gethan ist, hoffte ich. Und dann konnte ich denselben Tag noch weiter, nach Salamanca, und südwärts.

So trat ich in das Museum des Colegio mayor de Santa Cruz, das der große Kardinal Pedro Gonzalez de Mendoza in 1494 gestiftet hat. Sein Bild ist über der blühenden Renaissance der Pforte: in würdiger Haltung kniet er vor der heiligen Jungfrau, in eifriger Andacht, demütig und doch stolz, mit gemessenen Gebärden und steifem Faltenwurf. Der Köder der fremden Neugier sind die Fuensaldanas, drei dem Rubens zugeschriebene Gemälde aus dem Nonnenstift von Fuensaldana, drei Kilometer von Valladolid weg; und es mag ja immerhin sein, daß der verschwenderische Pinsel des Peter Paul, der sich nicht lange bitten ließ, wirklich einmal über diese fleißige und ehrbare Schülerarbeit gerutscht ist. Sonst verdient Bemerkung: eine heilige Familie, das Meisterstück des Diego Valentin Diaz, 17. Jahrhundert, in der Weise des Coello und des Juan Pantoja de la Cruz; eine Verkündigung des José Martinez, ein günstiges und beredsames Beispiel für die Herrschaft der italienischen Muster; der Graf und die Gräfin Lerma von Pompeio Leoni, der in dem Escorial die berühmten Statuen des Karl V. und Philipp II. gefertigt hat, gleichfalls in vergoldeter Bronze und von der gleichen Zuversicht der Mache und dem gleichen Pathos des Stils. Und somit war auch dieses glücklich überstanden.

Da, eben als die freundliche und kenntnisreiche Schließerin sich schon anschickte, mich nach den vielen Belehrungen wieder zu entlassen, gewahrte ich plötzlich durch ein vergittertes Fenster, an dem wir vorüber kamen, eine winkelige Flucht von engen Kammern in Staub und Spinst, die wir nicht betreten hatten. Buntes Gerümpel, wunderlich vermischt, schien da wüst gehäuft, hölzerne Fratzen und grelle Ver-

zerrungen seltsam durcheinander: mehr konnte ich nicht erkennen. Die Neugier hielt mich an und plötzlich, während mich die eilige Führerin zu beruhigen suchte, fiel mit gebieterischem Zwange ein heftiger, untrüglicher Instinkt über mich, daß da „etwas" sei: in Paris, wenn ich mich am Quai unter den Bouquinisten herumtrieb, hatte ich Ähnliches manchmal erlebt, daß mich mit jähem Ruck oft die Gewißheit schlug: in diesem letzten schäbigsten Kasten gerade, dem es niemand ansieht, ist ein lang Gesuchtes. Die Psychologen mögen sich daran ihre Weisheitszähne ausbeißen oder die Spiritisten sollen mir raten. Ich überwand die abgeneigte Ungeduld der Alten und trat ein. Das Licht war längst hinunter, als ich es endlich über mich gewann, mich wieder loszureißen. Ich bin acht Tage in Valladolid geblieben.

* *
*

Ich will beschreiben, welche Kunst ich dort vorfand. Und dann will ich die paar Notizen geben, welche ich über diese Künstler gesammelt habe.

Freilich, beschreiben! Als ob man den Duft der Tuberose beschreiben wollte oder den Jodelruf der Almerin. Eine unsinnige Verwegenheit — man müßte denn ein Gautier sein, mit Farben und Liedern im Stile. Aber wenigstens so ungefähr die Suggestionen berichten, welche sie auf unseren Nerven und Sinnen verrichtet, und beiläufig auch, durch welche Mittel sie sie verrichtet — das will ich versuchen.

Der erste Eindruck, wenn man unter die bunte Fülle dieser riesigen Holzskulpturen tritt, ist Verwirrung, Entsetzen und Grauen. Man empfindet diese Kunst sofort als geradezu angreiferisch auf den Menschen und herrisch über

ihn, als eine feindselige, unduldsame und aufdringliche Gewalt, die Alles sich unterjochen, in sich verwandeln will und kein gelassenes Verhältnis besonnener Trennung zuläßt. Und es dauert eine geraume Weile, bis einen die Einwände und Vorstellungen des Verstandes zu der Erkenntnis beruhigen, daß es ja gar keine wirkliche Natur, sondern bloß künstliche Mache ist; so überwältigend wirkt die eindringliche Wahrheitlichkeit dieser Gestalten.

Es sind Gestalten in farbigem Holz, menschengroß, zur Darstellung der heiligen Passion bestimmt, welche während der Charwoche in öffentlichen Umzügen geschieht. Schriftgelehrte und Pharisäer, Söldner und Knechte, die Frauen, die Schächer, Römer und Juden, Edelleute und Volk in allen möglichen Typen, das ganze Personal des christlichen Dramas, aber alle jedes Mal im Momente der höchsten Leidenschaftlichkeit aufgefaßt, wenn der Grund ihrer eigentlichen Natur losbricht und die von außen angenommene Gewöhnung über den Haufen rennt. Einer besonders ist unter den höhnenden Juden, eine diabolische Gestalt, so gräßlich in seinem gotteslästerlichen Grimme, daß sie es kein zweites Mal wagten, ihn zu den Schaustellungen mitzunehmen: denn das Volk, in überschäumender Erbitterung, war über ihn gefallen, hatte die Wächter niedergemacht und ihn verstümmelt. Man denke sich die Kreuzigungsgeschichte etwa von dem unbedenklichen, zugreifenden Realismus des Jan Steen oder des jungen Teniers erzählt; aber eines Jan Steen, der unter der derbfröhlichen Decke die dämonische Wildheit Ribera's oder Goya's verbärge, und dieses dann in Holz, das ein geschmeidiges, dem leisesten Druck künstlerischer Absicht folgsames Material ist, und mit einem technischen Raffinement vollbracht, wie es sonst nur noch die italienischen Manieristen vermögen. Daraus mag man sich

beiläufig eine Vorstellung von der verblüffenden Wahrheitlichkeit bilden, die nicht übertroffen werden kann. Aber das Zwingende an ihnen, das unwiderstehlich Überwältigende, die Intensität des unmittelbaren und persönlichen Erfolges, mit der sie sich aufdrängen, gar nicht wie künstlerische Kategorien, sondern vielmehr wie lebendige Ereignisse wirksam, die wir am eigenen Leibe erführen, das bleibt noch immer ein Rätsel.

Nämlich, der Naturalismus des Velasquez zum Beispiel ist keineswegs geringer. Er nähert sich der Natur ebenso sehr. Aber seine Natur bleibt immer draußen und von uns entfernt, gleichgiltig neben uns und unbekümmert um uns, ohne Teilnahme an uns, ohne Gemeinschaft mit uns, ohne Absichten auf uns: wir sehen sie, aber sie wendet sich nicht auf uns und nimmt nichts mit uns vor. Wir sehen sie, aber immer nur wie durch ein vom Künstler in die Wirklichkeit hinaus aufgestoßenes Guckloch, als weiter nicht beteiligte Lauscher. Eine Wand bleibt, die uns scheidet, zwischen den Handlungen in dieser Natur und den Handlungen in uns, die nicht zusammen kommen, von einander nichts erfahren, auf einander nichts wirken, und das Bewußtsein des Zuschauers verläßt uns niemals: es fällt uns gar nicht ein, daß wir auch einmal Mitspieler werden könnten. Und dieses gerade, das unbegreifliche Wunder jener Skulpturen, wie sie die Illusion über uns beherrschen, als ob wir uns in bestimmendem Rapport mit ihnen befänden und an ihren Schicksalen mithandelnd und mitleidend beteiligt wären, — das ist das Problem, das mich verfolgte und quälte.

Der zweite Eindruck, sobald man sich dem ersten Entsetzen entrungen und zu prüfender Umschau beruhigt hat, ist, vor dem Täufer Johannes, der Santa Teresa, dem San

Sebastian, der Virgen del Carmen und der Pieta, eine unsägliche Andacht und Ehrfurcht, mit zerknirschter Bewunderung vermischt, die langsam sich in tiefe Rührung löst. Ich habe niemals die religion de la souffrance humaine so als ein inneres Erlebnis, ich möchte sagen: körperlich erfahren, als eine Thatsache der Sinne und des Blutes.

Aber ich rede da herum und taste von Wort zu Wort und dennoch bringe ich es nimmermehr heraus, das eigentliche Wunder, das mich daran so unbegreiflich schlug: Daß ich diese Kunst erlebte, daß alles Fremde zwischen uns weggestreift wurde, daß sie sich in mir zu Fleisch und Blut vollzog. Diese Wirkung ist ganz anders als jede naturalistische und symbolistische. Im Naturalismus kann ich, bei aller künstlerischen Freude an der Mache, wie verschmitzt sie sich dem Leben nähert und seinen Schein für sich eskamotiert, das „Fremde“ nimmermehr verwinden, daß es eine andere Natur außer mir ist, die mir nichts anhaben kann, weil sie ohne mich erlebt ist, und mich darum im Grunde nichts angeht, wenn ich mich nicht erst mit Fleiß und Absicht durch die Arbeit des Verstandes in sie begebe: ich werde das Bewußtsein der Trennung nicht los und finde keine andere Brücke als bloß meinen eigenen Willen. Als ob ich vom Fenster, in Sicherheit und wohl verwahrt, auf ein Ereignis von der Straße unten sähe, das auch erst der Dazwischenkunft und Vermittlung meiner Reflexion bedarf, um durch sie vergleichs- und beispielsweise in mein Schicksal verwandelt, auf mich selbst angewendet und dadurch erst mir zum Gefühle zu werden: ich muß mir vorstellen, daß es an mir und mit mir geschähe, muß mich auf die Straße und ihr Ereignis auf meine Nerven versetzen und wenn ich dazu gerade nicht aufgelegt bin und es unterlasse, aus meinem Eigenen diese Illusion hinzuzufügen, dann bleibt es mir

fremd und bleibt draußen, jenseits meines Gefühles. Durch meine Gedanken erst, indem sie mir das Ereignis als ein eigenes vorspiegeln, gerate ich zum Gefühle und es liegt im Belieben meines Verstandes, wenn er nicht will, diesen Prozeß, indem er seine Hilfe versagt, schlechtweg zu vereiteln. So fehlt der Wahrheit des Naturalismus die Zwingkraft der allgemeinen Notwendigkeit und die Illusion des persönlichen Erlebnisses. Im Symbolismus wieder, ob er nun Klassizismus oder Romantik sei, kann ich, bei allem ergriffenen Verständnis der mächtigen Zeichen, die den verhüllten Sinn des Lebens deuten sollen, das Allgemeine und Abstrakte nicht verwinden, daß sie immer bloß beiläufige Auszüge aus vielem Besonderen und immer bloß unbestimmte Andeutungen des Wirklichen sind, die mich nicht zwingen, deren ich mich leicht wehre, denen ich nicht zu folgen brauche, ja gar nicht einmal zu folgen vermag, wenn ich sie nicht erst selbst mit Fleiß und Absicht durch die Arbeit meines Verstandes auf irgend ein von mir erfahrenes Konkretes zurückführe und so aus meiner eigenen Lebendigkeit ergänze. Sie erwecken in mir ein gratloses Gefühl, das sich nicht zusammen halten kann und zerflattert, wenn ich es nicht in ein eigenes Beispiel stecke und an eine eigene Erinnerung binde. Der Symbolist schlägt den Ton an, aber nur, wenn ich zuvor die Saiten, auf denen er klingen soll, selber gespannt habe. Die eigene Mitwirkung ist keinen Augenblick entbehrlich; durch ihre Hilfe erst, indem sie mir die zerdämmernde Allgemeinheit in ein besonderes Erlebnis verdichtet, gerate ich zum Gefühle, und wieder liegt es im Belieben meines Verstandes, wenn er nicht will, diesen Prozeß, indem er die Verarbeitung ins Konkrete versagt, schlechtweg zu vereiteln. Und so fehlt der Allgemeinheit des Symbolismus die Schlagkraft des unmittelbaren Geschehnisses und

darum auch wieder die Illusion des persönlichen Erlebnisses. Gegen meinen Willen ist die eine wie die andere Kunst ohne Macht: das Erobernde fehlt ihnen.

Ich weiß nicht, ob es solchen beiläufigen, brüchigen und zerrissenen Andeutungen, die von jenem Leben nur welke und entsäftete Reste enthalten, irgendwie gelingen kann, das eigentlich Charakteristische dieser Skulpturen, was ihre besondere Wirkung ausmacht, auch bloß ungefähr vorzubringen. Ähnliches und Vergleichbares, das sich heranziehen läßt, habe ich nur noch in den jüngsten Trieben der Pariser Moderne gefunden: die nämliche Tendenz, in die herbe Sachlichkeit des Naturalismus eine persönliche Beziehung zu bringen und dem jeweilig von der Kunst unternommenen Stück Natur eine Wendung auf den Beschauer los- und in den Beschauer hineinzugeben, die ihn vielmehr in einen Teilnehmer verwandelt. Aber dort ist das Alles einstweilen bloß erst Suchen ohne Finden, rings in der Irre herum, eine von Sehnsucht und Leidenschaft wild verhetzte Absicht, der noch kein Vermögen dienstbar gehorcht.

Es drängt sich die Frage nach dem Mittel auf, welches dieses Wunder wirkt. Das Mittel ist die Farbe, eine besondere Verwendung der Farbe auf eigene Faust, von der ich sonst nirgends ein Beispiel erlebt. Die Farbe ist an ihnen von der Form sozusagen gänzlich getrennt, eine selbstständige Unternehmung für sich, auf andere Zwecke gerichtet und aus besonderen Gesetzen bestimmt. Die Form wirkt naturalistisch, die Farbe illusionistisch. Die Form sucht die Wahrheit: die jeweilig vorgenommene Natur aufzufassen, nachzubilden und wiederzugeben, genau ebenso wie sie ist, ohne Verkürzung, ohne Beschönigung, ohne Bereicherung, nur dieses allein ist ihr Ehrgeiz. Die Farbe sucht die Stimmung: Natur und Wahrheit sind ihr gleichgültig und

bekümmern sie nicht; sondern die Nerven und Sinne des Zuschauers in jenen Zustand hinüber zu präparieren, welcher für die jeweilig vorgenommene Natur der zugänglichste ist. Diesen Beruf unternimmt sie. Eben jene Verarbeitung des objektiven und darum unwirksamen oder wenigstens nicht bezwingenden Naturalismus ins Subjektive des Beschauers, welche dieser in den anderen Fällen selber hinzuthun mußte, und also seine Einbeziehung in das Schicksal des Kunstwerks, sodaß er es miterlebt, das ist ihre Funktion. Sie soll das „Fremde" beseitigen, indem sie gerade den Inhalt des Kunstwerks zum gleichzeitigen Bedürfnis des Zuschauers macht, und soll das allgemeine Gefühl im Zuschauer bereiten, dessen besonderen Fall gerade das Kunstwerk gleichzeitig darstellt. Das Wirkliche hat für sie keine Geltung: sie fragt, wenn es sich um einen römischen Kaiser handelt, keinen Augenblick nach der wirklichen Farbe seines Mantels, seines Schmucks, seiner Haut — alle realistische Sorge überläßt sie der Form. Sondern sie fragt: welche Stimmung erzeugt der römische Krieger in demjenigen, der das für ihn Charakteristische durch persönliche Begegnung erlebt? Also meinetwegen: Schreck, Grauen und Abscheu. Und dann: welche Farbe vermag diese Stimmung am besten zu suggerieren; also meinetwegen: ein blutiges, durch ockergelbe Streifen noch gereiztes Rot. Und so, indem sie auf dem objektiven Naturalismus des römischen Kriegers von vornherein die subjektive Stimmung einer persönlichen Begegnung anschlägt, vollbringt sie den Zwang des Erlebnisses. Das ist ihr Prinzip.

Dieses Prinzip gründet in der nämlichen Psychologie wie die Wagner'sche Kunst. Wenn ich im Apollosaale des Louvre eine Leiche finde, so wird mein Verstand die Thatsache verzeichnen: bis ins Gefühl wird sie nicht dringen.

Der Jubel des Goldes ringsherum und das lachende Weiß verhindern jede Totenstimmung. Wenn ich der nämlichen fremden Leiche in einer finsteren, mit blauen Tüchern ausgeschlagenen Gruft begegne, dann werde ich an ihr die ganze Idee des Todes erleben und etwas wie den Verlust des liebsten Freundes beweinen. Man denke an die Liturgie der katholischen Kirche, der genialsten Nervenkennerin der Menschheit.

Ich kann mir nicht helfen, wenn's auch um das Prophezeien stets eine schlüpfrige Sache ist: so oft ich mich dieser Holzfiguren erinnere und ihnen jene Wachsstatuette des Degas vergleiche, welche Huysmans als die einzige Moderne in der gegenwärtigen Bildhauerei bewiesen hat, verjüngt sich mir die Gewißheit, daß von keinem anderen Prinzipe die Erneuerung und Wiedergeburt der Skulptur ausgehen kann, als nur von diesem. Ich denke mir irgend ein von Manet'scher Wahrheitlichkeit Geschautes mit allem Raffinement des Musée Grevin in den gehorsamsten Stoffen realisiert, aus Wachs, wirklichen Haaren und wirklichen Kleidern, zur wirksamsten Täuschung; und nun aber seine Farbe von einem phantastischen Dichter aus dem tiefsten Gefühl des Gegenstandes geholt, wie eine rauschende Variation über das von dieser Wirklichkeit gelieferte Thema, symphonisch ans Unendliche empor. Man müßte es wenigstens einmal versuchen, was unsere Nerven darauf antworten würden und ob nicht unsere irre Sehnsucht endlich Frieden fände, für eine Weile.

* * *

Jetzt noch ein paar Notizen über die Künstler und wie beiläufig sich diese kastilianische Skulptur entwickelt haben mag. Es wird rasch erledigt sein: denn ganz weniges bloß ist von ihnen bekannt. Man kann der spanischen Wissen=

schaft den Vorwurf nicht ersparen, daß sie die Geschichte der heimischen Kunst abscheulich vernachlässigt. Da muß immer erst ein Ausländer kommen: Das einzige Werk über Velasquez, das etwas heißt, ist von dem Deutschen Justi, das einzige Werk über Goya von dem Franzosen Yriarte und es wäre nun höchste Zeit, daß sich irgend ein Brite endlich einmal des Murillo erbarmte. Der gründlichste Historiker der spanischen Kunst, Viardot, hat die Bedeutung ihrer Skulptur verkannt und läßt hier im Stiche. So muß man sich denn schlecht und recht mit den kärglichen und leichtfertigen Nachrichten behelfen, die Ceferino Aranjo Sanchez in seinen Museos de España*), C. Martin Contreras in seinen Bosquejos Artisticos**) und Fernando Aranjo Gómez in seiner Historia de la Escultura en España***) giebt: sie schwätzen viel und mit großen Worten, daß es sich anhört, als ob es wirklich etwas wäre; aber am Ende, wenn man sich recht besinnt, haben sie gar nichts gesagt.

In Kastilien formten von altersher fromme Meister ihre Inbrunst in Holz, das sie mit gut gemeinten Farben bedeckten. Viele Reste sind davon noch in allen Kirchen und Klöstern. Es war anfangs wenig Kunst dabei, aber desto mehr gläubiger Wille. Sie hatten Mühe, dem Holz deutliche Ausdrücke abzuringen, und meist war das Gelingen weit weg von der Absicht; aber sie brachten doch ihre brave und demütige Gottesfurcht heraus und wenn es auch bloß ein stockendes Stammeln war, es wurde verstanden. Und weil sie im Fleiße nicht nachließen und die Söhne nicht ermüdeten, die erlernte Überlieferung der Väter fortzubilden, gedieh ihnen die redliche Arbeit und mancher von den Namenlosen rückte manchmal ganz dicht an das Wirkliche heran,

*) Madrid 1875. **) Valladolid 1884. ***) Madrid 1885.

welches ihre einzige Schule und das einzige Muster war, nach dem sie eiferten. Rheinischen und tirolischen Holzschneidern der nämlichen Zeit, am Ausgange des Mittelalters, sind sie vergleichbar.

Als dann das große Jahrhundert wurde, in welchem Spanien die alte Welt beherrschte und eine neue entdeckte und seine unersättlichen Waffen durch Frankreich, Deutschland, Italien bis zu den Türken und nach Amerika und Afrika eilten, das Jahrhundert Karls V. und Philipps II., von Pavia und Lepanto, des Pizarro und Hernan Cortéz, der Kathedrale von Salamanca und des Escorial, des Cervantes und Lope de Vega; da kam auch über die Künstler das Wandern und sie nahmen den Brauch, die italische Sonne aufzusuchen, um in Rom und Florenz las maximas de los grandes maestros zu erwerben. Und da geschah das erste besondere Ereignis der spanischen Renaissance. Die italienische Skulptur wurde aus dem Marmor ins Holz übertragen und, statt wie in den anderen Ländern die alte Holz-Tradition zu verdrängen, gesellte sie sich verträglich zu ihr und wuchs mit ihr zu einer völligen Neuheit zusammen. Das ist das Werk das Alonso Berruguete, des pintor y escultor de cámara de Carlos V., der das von Michelangelo und Leonardo da Vinci Erlernte mit der heimischen Übung aussöhnte und verband. Er gewann viele Schüler, Inan de Juni ist der wirksamste unter ihnen.

Das breitete sich aus und befestigte sich bald zu einer neuen Tradition, in der naturalistische Gothik und klassischer Stil sich wunderlich verwuchsen, bis, in eben jenem siebzehnten Jahrhundert, welches von den Akademikern beharrlich des mal gusto beschuldigt wird, das zweite besondere Ereignis der spanischen Renaissance geschah: es kam auf einmal ein Maler über die Skulptur. Das war Gregorio Her-

nandez, Bildhauer und Architekt noch nebenbei, aber in allem, wie er es auch anfassen mochte, immer das nämliche koloristische Genie, immer nur koloristischen Trieben gehorsam und nur nach koloristischen Wirkungen hungrig. Der trennte die bisher untergeordnete Farbe vom Naturalismus und schuf aus ihrer Gewalt jene symbolistischen Nervenzauber.

Es war aber ein vor seine Zeit verschlagener Zufall, der keine Wurzel trieb. Seine Weise blieb einsam und erwarb keine Schüler, kein Verständnis. Die Begierde einer Kunst, in welcher alle Künstler sind, war noch nicht geboren.





Die Berliner Kunst-Ausstellung.

Die 62. Berliner akademische Kunst-Ausstellung zeichnet sich dadurch aus, daß sie als ein wahres Schulbeispiel und Muster einer Ausstellung, wie sie nicht sein soll, gelten kann. Sie ist schlecht im gewöhnlichen und im besonderen Sinne; sie ist schlecht für den genießenden Laien, wie für den lerneifrigen Fachmann, wie für die fragende Begierde des Kulturbummlers, der um Dokumente reist.

Schon als simpeler Bilderladen ist sie schlecht: kein Händler wagte es, so wenige erträgliche Bilder unter so vielen mißratenen zu verstecken; dann als Ausstellung, selbst wenn man sie bloß geschäftlich, gar nicht künstlerisch nimmt. Bei aller Bescheidenheit und unter Verzicht auf den Beifall der Einsichtigen — dem Interesse der großen Menge sollte sie doch mindestens etwas bieten, die Neugierde des Publikums füttern, Diskussionen anregen und unterhalten. Aber es fehlen die Bilder, welche Bewunderung, Widerspruch und Kampf der Meinungen wachrufen, in der Erinnerung bleiben und alle Gespräche begleiten; die Bilder, „welche man gesehen haben muß," die Bilder, welche in alle Schaufenster kommen.

Noch weniger leistet sie als lokale Ausstellung. Das wenigstens, wenn sie schon stolzerem Ehrgeiz entsagt, das wenigstens müsse sie doch zeigen, was die Berliner können, was sie wollen, was in ihren Werkstätten geschieht. Aber sie verstümmelt die Profile selbst der Berliner Gegenwart und verklebt ihren Charakter unter einer kreidigen, fahlen und entfärbten Monotonie. Von den frisch und fröhlich wetteifernden Fehden zwischen der alten und der neuen Weise sind kaum ein paar schüchterne und verzagte Zeichen. Als hätte man sich das Wort gegeben, das Publikum nur ja nichts merken zu lassen von allen Ereignissen, welche die Entwicklung der Berliner Kunst bestimmen, damit es nur um Gottes willen nicht etwa den Respekt vor der akademischen Unfehlbarkeit verliere! So schwächen die Alten das Traditionelle in ihrem Temperament und die Jungen hinwieder schwächen das Revolutionäre so lange scheu und furchtsam ab und so lange versteckt und vergräbt jeder seine eigentliche Weise hinter konventionellen Behelfen, bis sie sich am Ende in einem unerträglichen und charakterlosen Kompromiß begegnen, der nicht Tradition und nicht Revolution, nicht Schönheit noch Wahrheit, weder alt noch jung, sondern überhaupt gar nichts ist, eine laue, magere, ungewürzte Bettelsuppe, gegen die jeder Geschmack mit Ekel revoltiert.

Und nun gar, wenn man sie erst auf ihre gesamtdeutsche Bedeutung untersucht, von einer internationalen für die Kultur der Welt ganz zu geschweigen!

Man muß nur einmal einen Moment die Augen zuthun und sich eine Weile besinnen, um der unverzeihlichen Versäumnis inne zu werden, welche diese leichtfertige Karikatur einer Ausstellung auf dem Gewissen hat.

Es ist eine Zeit, um die uns die Enkel einst beneiden werden, so groß, so reich und so stürmisch in unerschöpflichen

Neuerungen. Da bleibt kein Stein auf dem andern in den alten Gefügen. Die ganze Welt, im Denken und im Thun, wie viel es nur menschliches giebt, wird umgebaut und aus den sinkenden Ruinen steigen stolze Säulen einer kühnen, üppigen und zuversichtlichen Zukunft. Es ist im Geiste und im Gefühl, im Glauben und im Wirken, im Wollen und Vollbringen, in den Zwecken und in den Mitteln, in allen Äußerungen des Lebens eine unaufhaltsame und unerbittliche Revolution bis in die letzten Gründe aller Dinge, wie sie seit dem saftigen Frühling der frohen Renaissance nicht wieder erlebt ward.

Kein anderes Geschlecht hat je mit leidenschaftlicherer Sorge gesonnen und geschaffen. Eine wahre Raserei der Arbeit, eine grimmige Begierde der That hat alle ergriffen, die keinen Augenblick nachläßt und von Rast und Erholung, von zufriedenem Verweilen im Vollbrachten, von bescheidenem Verzichten nichts hören will. Es ist ein Wetteifer und Sturm ohne Gleichen, die alten Reste zu vertilgen und die neuen Rätsel zu überwältigen und alles, alles zu verwandeln, bis in die letzte Tiefe hinab, überall, im Leben, in der Wissenschaft und in den Künsten.

Das Ganze arbeitet für jedes Einzelne und der allgemeine Geist erstreckt seine Triebe in alle Teile; das Einzelne wieder schafft fürs Ganze und arbeitet in seinem kleinen Bezirke mit an der großen Entwicklung. Es ist eine Wechselwirkung ohne Ende, herüber und hinüber, vom Denken aufs Dichten, vom Malen aufs Singen, vom Glauben aufs Handeln. Und jede einzelne Kunst, jede einzelne Wissenschaft, jede einzelne Äußerung des Lebens ist ein Spiegel des allgemeinen Prozesses.

Die Malerei steht heute an der Spitze der Künste und wandert nach dem Unbekannten voraus. In ihr beginnen

die neuen Phasen zuerst, wenn sich bei den Nachbarn noch lange nichts regt. Aus ihr kann kritische Witterung am besten die Gesetze der nächsten Zukunft den anderen verkünden.

Die Malerei ward sich zuerst der drei großen Aufgaben der heutigen Kunst bewußt: die äußere Wirklichkeit, die der Körper außer uns, die innere Wirklichkeit, die der Seelen in uns, und den unwirklichen Rest von Hoffnungen und Träumen auszudrücken. Die Malerei hat den Weg vom trotzigen Straßennaturalismus zum raffinierten Salonnaturalismus schon vor zehn Jahren gemacht, den in der Litteratur nachzuholen wir eben jetzt erst zögernd unternehmen. Die Malerei hat die moderne Landschaft längst, während die Litteratur von der modernen Lyrik kaum erst kümmerliche oder dem öffentlichen Erfolge noch verborgene Ansätze hat. Puvis de Chavanne und Cazin, Böcklin und Stuck, Zorn und Monet haben die Überwindung des Sachennaturalismus lange vollbracht, nach welcher der Roman der Decadence kaum erst scheu und zweifelnd zu tasten wagt. Die Analyse des Koloristischen ist von Besnard zur Meisterschaft entwickelt, während die Analyse des Nervösen, in Maurice Barrès, in Strindberg, in Ola Hanßon, noch nicht einmal recht begonnen hat.

Darum sind Gemälde-Ausstellungen heute, wofern sie nur ihren Beruf begreifen und sich auf ihre Würde besinnen, nicht mehr eine heimliche Angelegenheit der Maler und der Bilderfreunde, sondern sie wirken weit über diese Gemeinde hinaus auf den Zusammenhang aller Künste. An ihnen können sich die anderen, welche sich in der Entwicklung verspätet haben, des eigenen noch dunklen Dranges bewußt werden, die Geheimnisse entschleiern, deren sie sich keinen Rat wissen, und manchen bangen Zweifel lösen. Von dieser

Aufgabe her haben sie neue und besondere Rechte, aber sie erhalten freilich von ihr auch neue und besondere Pflichten.

In Deutschland gesellt sich dazu noch ein anderes Moment.

Der Deutsche hat das Glück, daß er sich seiner Maler nicht zu schämen braucht. Die deutsche Dichtung hinkt einstweilen noch hinter den anderen und zögert vor jeder Neuerung bedenklich, bis ein unvermuteter Erfolg sie hinreißt. Aber die deutsche Malerei wandert mutig neben den ersten, mitten unter den Führern, und wenn sie sich mit den Franzosen an Breite nicht messen kann, sie kann selbst den Größten Ebenbürtige an die Seite stellen.

Und darum ist diese Berliner Wirtschaft zehnfach und hundertfach tadelnswert, welcher das unglaubliche Kunststück gelingt, das beste, was wir an Kultur auf deutschem Boden heute besitzen, vor uns selbst und vor dem besuchenden Fremden zu verheimlichen. Und dann wundert man sich und beklagt sich erbittert über den höhnischen Hochmut des Auslandes und das geringe, zögernde Vertrauen des eigenen Volkes in die eigene Kraft. Durch Predigten und gute Lehren wird das nicht anders werden, so lange den Berufenen der Sinn für ihre Pflicht fehlt und der Staat kein Bedenken trägt, solchen akademisch organisierten Blamagen noch obendrein feierlich seine Sanktion zu erteilen.



Inhalts-Verzeichnis.

Erstes Buch.

Zweites Buch.

Von **Hermann Bahr** sind erschienen:

Im Verlage von **J. Schabelitz, Zürich:**

„Die Einsichtslosigkeit des Herrn Schäffle." Drei Briefe von einem Volksmann als Antwort auf „Die Aussichtslosigkeit der Sozialdemokratie". 1886.

„Die neuen Menschen." Ein Schauspiel. 1887.

„La Marquesa d'Amaëgui." Eine Plauderei. 1888.

„Die große Sünde." Ein bürgerliches Trauerspiel. 1889.

„Zur Kritik der Moderne." Gesammelte Aufsätze. Erste Reihe. 1890.

Im Verlage von **S. Fischer, Berlin** 1890:

„Die gute Schule." Seelenstände.

Im Verlage von **Ad. Zoberbier, Berlin** 1890:

„Fin de Siècle." (2. Aufl. Derzeit polizeilich beschlagnahmt.)

Im **Sallis**'schen Verlage, **Berlin** 1891:

„Die Mutter." (3. Aufl.)

Druck von Greßner & Schramm, Leipzig.


Google

108

COLUM.

T

